43.

18580

UMJETNOST
KOD HRVATA

SABRANA DJELA LJUBE BABIĆA

KNJIGA I.

NAKLADA A. VELZEK, ZAGREB, BULIĆEVA UL. 12.

LJUBO BABIĆ:

UMJETNOST KOD HRVATA

ZAGREB 1943.

Tisak dozvoljen odlukom Ministarstva narodne prosvjete — Glavnog ravnateljstva za promičbu u Zagrebu br. 3013/43 od 7. IV. 43.

Tisak Tipografija d. d. — Zagreb

UVOD

Ljudsko je umieće izraz pojedinih raznoobraznih životnosti, što se javljaju iz tamnih i tajnih dubina vjekova i svjetova — slično onako, kao što se u nama javlja u malom iz tamnih sfera naših mikrokozama sviest i potreba za ljepotom. Isto tako kao što se naša sviest oblikuje u pojedinačni Ja, odredjujući se spram ostalog svieta, tako se isto ljudsko umieće kao izraz sviesti jedne čitave cjeline oblikuje u veliki JA, te se generacijama opredjeljuje trajno i istovjetno već samim vlastitim razvojem prema ostalom svietu. Takova naime izražajnost tek postoji u pravom smislu, kad oblikuje i razvija svoju posebnost. Raste kao sunčani porod primajući životne sokove s rodnog tla; poput čudesnog cvieća i osebujnih rastlina tvori ljudsko umieće prerazne vrste i podvrste. Svaka od njih nastaje, živi, buja, slabi da konačno prestaje kao osebujni organizam. Svaka od njih, dok traje, prelazi različite stepenice razvitka. I svakom takovom vrstom i podvrstom struji sveobuhvatni ritam, koji je u svakom živom organizmu.

Dok živi i dok traje takva organička jedinica, odkucava u njoj bilo, ona živi svoj posebni viek, ima svoj početak i svoj kraj. Neke od tih jedinica traju dulje, druge kraće. Trajanje im bilježe zvjezdani i sunčani dani kroz naraštaje stoljećima.

Rastom i samim procesom oblikovanja samorodnosti nastaju pojedine značajke likovnog izraza neke cjeline — one cjeline, koja znači narod, one jedinice, koja se razlikuje od običnog pojma pučanstva. Prema tome jedna od bitnih značajka svake prave urodjene narodne umjetnosti je sviest o posebnosti. Ta osobitost i posebnost je uvjetovana postojanjem naroda. Jer što čini tek narod narodom bez obzira na

broj i na brojitbe nego istovjetna sviest kroz naraštaje u stovrstnim svojim izrazima? Medju tim stovrstnim izrazima upravo je likovni izraz ono tajno pismo, što ga narodna sviest zapisuje pomoću ruka pojedinih umjetnika u razne materiale. Kad takve ruke prepisuju tudje znakove i tudje izraze, tad ne nastaje iskonski izraz, tad se ne stvaraju umjetnička djela. Naprotiv kad su ruke darovitih umjetnika ostvarile samonikle oblike i kad su te iste ruke oblikovale izražajnost iskonsku, tad nastaju vriedna djela ljudskog umieća. Tad tek nastaje ono pravo i jedino vriedno pretvaranje osjećajnog svieta u oblike, što ju nazivljemo umjetnošću. Ti novo stvoreni oblici, ta nova priroda imade tajanstvenu moć, da proizvodi kod gledaoca iste ili slične osjećaje, koji su nastali u darovitoj sviesti pojedinca — umjetnika.

Po tom je poviest umjetnosti jedan od najvažnijih odsjeka cjelokupne poviesti ljudskog roda. U biti to je poviest ljudske sviesti što se izdigla iz životinjskog stanja nad samu sebe, ostvarujući u preraznim materialima nove oblike — drugu prirodu — sviet umjetnosti.

Prema tome poviest umjetnosti jest poviest čovječje sviesti, kako se ta sviest određuje spram vanjskoga svieta u vremenu i prostoru. To određivanje, to oblikovanje sviesti vršilo se i vrši se prema neobilaznim i nepromjenljivim zakonima ljudske prirode i ljudskog družtva.

Po svojem nastojanju umjetnost je pretvaranje osjećajnog svieta u oblike, kojih tajanstvena moć proizvodi kod gledaoca iste ili slične osjećaje; po tom je umjetnost u svojem pravom smislu izraz, i to bitni izraz pojedinog čovjeka, pojedine individualnosti. Kako se individuum ne da zamišljati sam o sebi, već je on uviek vezan o cjelinu iz koje raste, to je bitni izraz pojedinih nadarenosti ujedno i izraz cjeline, kolektiva, izraz pojedine narodne individualnosti. I kad takvi izrazi, kao zbroj pojedinih nadarenosti, traju kroz pokoljenja te su prihvaćeni bezimeno i neosobno od cjeline, nastaje pučka umjetnost, umjetnost kolektiva, kao izraz isto takve narodne individualnosti.

Takva se narodna individualnost razvija stoljećima, ona je uvjetovana geografskim i etničkim uvjetima, a podvrgnuta

je političkim sudbinama. Narodna se individualnost očituje i u individuu i u kolektivu, odajući i svoj tip, i svoj temperament, svoje shvaćanje, i svoj pogled na sviet. To je očitovanje u različnim vremenskim periodima sad jače, sad slabije, kako najjasnije pokazuje kulturni život: književnost, glasba, a pogotovo likovna umjetnost. I u njoj, upravo u njezinim najboljim izdancima, zrcali se najjasnije slika, spoznaja o vlastitome. U njoj se pojavljuje gotovo ponajprije afirmacija vlastitoga »ja« narodne individualnosti. U njezinu se krilu rađa sviet želja, u njoj kao da narodna individualnost izživljava svoje težnje, s tim više, što je umjetničko oblikovanje nošeno uobće težnjom za savršenstvom. I po tom i zbog toga prije ili kasnije morao bi izraz u samoj likovnoj umjetnosti izrasti logično do uzora, do idealne slike jednog naroda, odbacujući sve slučajnosti, sve neskladnosti, sve zapreke, sve tuđice u svrhu, da takav izraz bude što čistiji i što podpuniji.

Drugim riečima: umjetnost u svojoj biti, kao zbroj pojedinih izraza, jest čist i nepatvoren simbol narodne sviesti, narodne individualnosti, kojoj kao krv u žilama ključaju prastari, atavistički elementi, isti onakvi, kakvi su živjeli prije stotinu i stotinu godina, i koji su prenošeni pokoljenjima od oca na sina, a povezani čvrsto i organički uz tlo. Oni su izrastli i rastu iz dubokih i zapretanih slojeva usuprot svima i svakome stranom taloženju. I upravo ta povezanost o tlo, o zemlju, jest neobilazna, ona je urođena i bila je uviek živa i jaka u svim periodima i u najrazličitijim umjetničkim izrazima. Može se gotovo s pravom tvrditi: što je ta povezanost bila jača, bili su izrazi snažniji i osebujniji, bez obzira na samu družtvenu formu, koja je vladala ili kao feudalna ili kao građanska ili kao proletarska. Kad je ta povezanost prestala ili oslabila, prestala je s njom i životnost samoga izraza.

Prema tome, ta konstatacija pokazuje odmah prvi dio zadatka prikazivanja našega likovnog razvitka: prikazivanje tuđeg utjecaja, kao nadiranja ili kao taloga različnih jačih ili slabijih, neminovnih ili gotovo slučajnih kulturnih zona ili kulturnih središta s jedne strane; s druge strane prikazivanje one žive sile, koja nastoji taj strani utjecaj većom ili manjom resorbcijom pretvoriti u svoje ili se kroz taj talog

probiti do svojeg osebujnog rasta. I u najsitnijem izrazu može postojati takva živa sila, dok oni slikari i kipari, koji ne stvaraju iz svoje mašte na osnovi svoga zrenja, već se izpomažu tuđim zrenjem, ne pripadaju strogo u sklop prave povjestnice umjetnosti. Oni ne dolaze u obzir ili su njihovi radovi u najboljem slučaju samo neka vrsta poluumjetnosti. Oni su po svom nastojanju više umjetni obrt, nego umjetnička realizacija u punom smislu. Njihovi radovi pripadaju više građi za samu obću poviest, za njezin kulturno-historijski dio, nego za poviest umjetnosti, jer se po svojem neoriginalnom nastojanju sami kao suvišni izključuju. No nije dosta, da su se neke stvari dogodile ili postale ili bile prihvaćene u svoje vrieme kao umjetnost, već je upravo to važno, da su te slike, ti kipovi zadržali i preko svoga vremena aktuelnost i po tom trajnu vriednost, koja je uviek ponovno vrstna uzbuditi naš osjećaj. Samo je po sebi razumljivo, da iz takva prikaza izpada automatski svaki diletantizam i amaterstvo, koliko nema ni dokumentarnog značenja ni najmanjih umjetnoobrtnih vrjednota.

Prikaz se mora ograničiti samo na izgrađene talente. Poviest je naime našeg likovnog razvoja kao i svake druge grane u bitnosti poviest naših talenata, i prikaz tih talenata jest drugi dio zadatka. On obuhvaća njihovo nastajanje, njihov razvitak i njihovu međusobnu organsku vezu ili protivnost. Ekonomske i socialne prilike uvjetuju razvitak talenta, i može se uztvrditi, da je svaki talenat u neku ruku organ družtva, i da je za prikaz razvitka talenta nuždno i prikazivanje družtva, u kojem su se oni kretali. Istina, svi su ti uvjeti više ili manje sekundarni; i ma da utječu na realizaciju izraza, na sam oblik umjetničkog djela, na njegov karakter i na njegovu obojenost, ipak od njih ne potječe ni sam izvor, ni vriednost, a kamoli snaga samoga oblika izražajnosti. Talenat ostaje uza svu povezanost, uza sve te uvjete neprotumačiv, isto tako kao što je neprotumačiva svaka naravna sila u svojim zadnjim uzrocima. Sigurno jest, da pojava talenata nije ni slučajna ni mističkog podrietla, ali je istina i to, da nije ni unapried nagovieštena prilikama. Talenat se javlja spontano, a prilike ga tek nose, čas ga pomažu, a čas mu odmažu. On je, istina, zavisan o vremenu i

njegovu stilu, koji nije ništa drugo nego obćenito razumljivi likovni jezik, oblik jedne te iste volje, koja tim vremenom vlada.

Taj je vremenski stil u glavnom — da upotriebimo najobičniju definiciju, — produkt kulturnih, ekonomskih i socialnih faktora. On je vanjski, odnosi se naime na vanjske značajke, te pomaže i olakšava sistematski razpoređaj materiala samog razvitka. Njegove su zasade tek pomoćno sredstvo i njegovi zakoni, jer značajke pojedinog stila tek tumače glavni sadržaj, a taj je bio, jest i ostat će sam umjetnik, osobni talenat, čovjek stvaralac.

I kad taj stvaralac u svojem radu izraste i proizvede snažan i velik izraz u svojem najčistijem načinu, on u skrajnjim posljedicama taj vremenski stil sam stvara, mienja i razvija. Slučaj genija, koji u našoj umjetnosti u XIX. vieku ne dolazi. Likovni život u tom vieku u našoj zemlji broji samo talente, sad veće, sad manje. Pojava je njihova u početku pojedinačna i sporadična, tek pod kraj vieka javljaju se talenti u većem broju, te se grupiraju i vezuju u pojedina družtva, ili se vežu od vremena na vrieme tek za pojedine zgode, izložbe ili druge priredbe.

Taj viek obuhvaća rad i razvitak talenata u graditeljstvu, kiparstvu, slikarstvu, grafici i u umjetnom obrtu (primienjenoj umjetnosti). Taj je rad za naše prilike ogroman. Golemi material, koji se čini na prvi pogled i nepovezan i neorganičan, a ponajviše kaotičan, da ne kažem slučajan, ima svoju logičnu i uzročnu vezu. I upravo ta uzročnost daje sasvim određenu razdiobu toga razvitka na vremenske periode, koji se ne poklapaju sa stilskim periodima obće umjetnosti XIX. vieka u Europi. I kod već mnogo razvijenijih narodnih izraza u Europi ne mogu se lako i točno ograničiti i odsjeći vremenski stilski periodi, a kamoli u našem nerazvijenom stanju. Svaka će razdioba više ili manje biti nepodpuna i netočna, no budući da je potrebna, kako je već spomenuto, ona će i onako služiti samo kao pomagalo za svrstavanje građe, a ne će imati drugih svrhâ.

Kod većih naroda obično je kalup za stilsko razpoređivanje jasna dioba na periode klasicizma, romantike, prelaznog perioda, realizma, impresionizma i postimpresionizma.

Točna je granica toj diobi s jedne strane francuzka revolucija, a s druge strane svjetski rat. Ta dioba ne pristaje vremenski za naše spomenike likovnog zivota, jer se cieli naš razvitak kretao kao individualni izraz gotovo uviek u zakašnjenju spram zapadnih strana. Ograničivši svoj zadatak od 1800., dakle u neku ruku od Napoleonskih vremena, do g. 1900. ili donekle samo po nekim pojavama do svjetskog rata, moramo našu diobu za likovni razvitak provesti donekle prema značajnim političkim i socialnim pojavama. A obuhvativši prostorno čitav etnički hrvatski kompleks, takva se razdioba jednako nameće uza sve diferencijacije zbog različnih utjecaja u Panonskoj i u Dalmatinskoj Hrvatskoj.

Na početku XIX. stoljeća likovni spomenici pokazuju prvi period kao neki nastavak konca XVIII. vieka, i to jozefinskog prosviećenog absolutizma. Barokni se naime stilski period produžuje sve do g. 1830. Doba je to više ili manje prisilne kulturne recepcije, koja se riedko pretvara u resorbciju u svrhu tuđe dominacije, kako je bila u jozefinsko doba i kakva se ili slična vršila za francuzke vlasti u Dalmatinskoj Hrvatskoj. Svakako joj je početak bio izrazito tako obojen. Poslije reakcija i Metternich uguši svaki razvitak, pače i one pozitivne smjernice, koje je liberalni feudum započeo. Čitavom ovom likovnom radu naručitelj je feudum, i diktira ga feudum, crkveni ili svjetovni : u Zagrebu Vrhovac i njegovi sljedbenici, u dalmatinskim gradovima iz početka Napoleonovi generali, a kasnije pojedine plemićke obitelji u austrijskoj službi. Plemstvo je uglavnom i najvažniji činbenik, ono je gospodar. Građanska klasa je u povoju, ona se tek oblikuje. To oblikovanje donekle pokazuje broj stanovničtva naših gradova, a taj broj nigdje ne premašuje ni 10.000. Zato i nije nikakvo čudo, da se stare barokne forme produžuju sve do tridesetih godina i u crkvenom slikarstvu i u portretima. Upravo to stilsko zakašnjenje jest i glavna osebujna značajka tog perioda. Uz takav zakašnjeli barok pojavljuju se gdjegdje i značajke klasicizma.

One se opažaju u graditeljstvu, te se miešaju, ili se u neku ruku nastavljaju (krajiški utilitarni načini gradnje). Razumljivo je, da najbogatiji, ali i najrjeđi sloj drži korak sa Zapadom, i

to po modi, i zato se i u umjetnom obrtu istodobno kao i na Zapadu nalaze značajke klasicizma. Ta istodobnost dolazi i odtuda, što su izvađači cieloga ovog rada većinom stranci, a samo u najrjeđim slučajevima domaći. U tom periodu još nemamo jakoga središta ni u Hrvatskoj, ni u Dalmaciji. Zagreb je u nastajanju. Središte se pomalo ojačalo, pošto se iz baroknog Varaždina XVII. i XVIII. stoljeća pomaknulo na Grič i podno biskupske katedrale. Da se približno ocieni, a da se upozna i kulturna razina, te da se spozna zakašnjelost toga perioda, treba napomenuti od stotinu samo jednu paralelu: u isto vrieme, kad romantika na Zapadu podpuno pobjeđuje i kad je već davno izpjevan Faust, postoje kod nas tek kajkavske drame i kalendari, koji su vriedni samo kao kulturno-povjestni dokumenti. Slično vriedi i za likovni život. Selo živi kao kmet, seljak još uobće ne postoji kao pravni subjekt. No koliko je god taj prvi period zaostao i zakasnio, ipak se već u njemu pojavljuju neke kulturne smjernice, koje će budući periodi pretvoriti u djelo. Eno na pr. Vrhovac daje prvu iniciativu za sakupljanje primjera narodne umjetnosti još prije Vuka.

Dok je prvi period stajao pod znakom reakcije, pače se Hrvatska priklonila Pešti, da se spasi od Beča, drugi period, sav u nekom gibanju, priklanja se Beču protiv Pešte. Uz srpanjsku revoluciju, koja iniciira gibanje protiv mrzke restauracije u Francuzkoj, rađa se u čitavoj Europi pokret, koji je nagovještala romantika. Kod nas se u likovnoj oblasti izživljuju oblici klasicizma. Izživljuju se kao Biedermeier. Kulturna recepcija, koja je u prvom periodu bila gotovo prisilna, pretvara se u ovom drugom u neku dobrovoljnu recepciju, i postaje donekle, bar u nekom smislu, oruđem protiv tuđe dominacije. Naravno, da se po tom stvara kulturna resorbcija s više uspjeha, negoli je to bilo u prvom periodu. Vodstvo prelazi sada pomalo na građanski stalež, i takozvani preporod ne vode toliko plemići, koliko građani. Dok su likovni život u prvom periodu uglavnom podržavali pozvani, nestalni stranci, ptice selice, sada se strani umjetnik-radnik udomaćuje i polagano pohrvaćuje. Tako se središte još više jača, i sve više raste. I upravo taj življi, pokretniji kulturni rad, koji se u tom

periodu poduzima, postavlja konačno Zagreb središtem bez suparnika na cielom etničkom području. U Dalmatinskoj će se Hrvatskoj preporod roditi tek 20 godina kasnije. I dok na Zapadu prolaze prve željeznice, kod nas se oduševljeno dočekuju prve novine. Kulturna se resorbcija u podpunosti ne vrši, jer kao što se u književnosti strani sadržaji, a i strani oblici tek prevode na hrvatski jezik, tako se nekako događa i u likovnom životu. Samo što se ovdje ne prevodi na naš likovni jezik, kojega nema, već se stranci radnici pojedince pohrvaćuju, ili se u pojedinim strukama, osobito u umjetnom obrtu, pojavljuju sve više i više naši ljudi. I kao što novine, knjiga, pjesma ili kakva skladba budi veselje, bez obzira na originalnost ili kvalitet, tako se nekako događa i u umjetnosti i u umjetnom obrtu (školovanje mladoga Karasa).

U arhitekturi udomaćenje stranca Felbingera daje cielom periodu svoj pečat. Što se tiče graditeljstva, barokne su forme sad posve izčezle, a u umjetnom obrtu vlada podpuno Biedermeier.

Konačno sada dolazi i do najvažnije promjene: ukida se kmetstvo, i bivši kmet ne postaje samo pravni subjekt, nego se, barem na papiru, izjednačuje s drugim klasama. Feud još nije napustio svoj vladajući položaj; tako se i može shvatiti građenje pojedinih malih dvoraca po Zagorju u biedermeierskom stilu. U Dalmatinskoj Hrvatskoj sav likovni život, koji biva sve rjeđi, ostaje u starim kalupima, a kako je kulturni život i pod romanskim utjecajem, to se tamo i ono malo, što se gradi i što se slika ne otima tome utjecaju, niti ga resorbira — baš kao i u krajevima pod turskom vlašću, gdje orientalni likovni utjecaj ima sveđer istu utjecajnu trajnu moć i iste rezultate kroz stoljeća.

Narodno se buđenje odigravalo u malim biedermeierskim salonima u Zagrebu, po zagorskim kurijama, kao i po graničarskim, na jedan kalup građenim »oberstarijama«. I kako smo sticajem prilika bili oruđe reakcije, a umišljali sebi s pravom, da smo subjekt, to je naš početni romantični val morao uskoro doživjeti slom. Značajno je, da taj čitavi pokret ima ponajmanje kritičnosti; on nema pravog snošaja sa stvarnošću. Uza sve izticanje slavenstva, o samom slavenstvu i o

kulturnom životu, koji se razvija, recimo, u Rusiji, nije se vodilo računa. Postoje, istina, savjeti Vrazovi još u »Danici«, gdje Vraz ističe, kako je za nas od prieke potrebe prevoditi Ruse, i kako treba da idemo Rusima u školu. Međutim taj se glas nije slušao. Ponajjači je bio njemački utjecaj. S ruskom stvarnošću našli smo se tek licem u lice u sjeni aradskih vješala, na istoj reakcionarnoj političkoj liniji. I dok su Rusi već poslije 50 godina počeli osvajati svojim realizmom europsku književnost, mi smo poslije ilirske iluzije živjeli u trećem periodu kao podpuni romantici. Godine postanka »Oblomova« i »Čengića« vrlo su blize.

I ta zapretana i neizživjela romantika karakterizira absolutizam sve tamo do nagodbe, do 70-ih godina. Ta značajka ostaje trajno sve tamo negdje do rata. Dok se u graditeljstvu nastavlja Biedermeier i dalje, da se raztvori u oponašanje svih prošlih stilova, kako se to događalo po čitavoj Europi, kao slikari smo romantici, crtamo i slikamo poviest (Quiquerez). Likovni život podpomaže još uviek samo feud. U tom periodu počinje djelovanje Strossmayerovo. Razočaranja, koja drugdje rađaju izkustvom i kritikom, kod nas izazivaju ponovno iluziju, a ne stvarnost, pred razočaranjem i kritikom spašavamo se u historiju.

Istina, pribire se material. Za absolutizma, kad se cieli život ukočio, kulturni se radnici povlače u svoje kabinete; tu produbljuju i razrađuju većinom povjestni material (Kukuljević, Rački). I dok se na Zapadu, posebice u Francuzkoj, razmahao realizam u punom jeku, mi ponavljamo stilove u graditeljstvu, a u slikarstvu učimo od akademika. Poviest dominira, i sad se pače i u umjetnom obrtu, u posoblju, u grafici javlja romantika s izmišljenim gotskim ukrasima. Ukus i smisao za ravnovjesje, koje je u prošlom periodu bilo gotovo još imanentno, sad se razgrađuje. Još uviek se vrši dobrovoljna recepcija strane kulture. Strana forma, sam način izražavanja počinje se primjenjivati našoj tematici. Trebalo je ići u strane škole, a one se ne biraju prema afinitetu, ni prema kakvoći, već po slučajnoj časovitoj iztaknutosti; bilo kakvoj kulturnoj orientaciji nema ni traga. Nema sumnje, da se u tom periodu

hoće nastaviti u likovnom svietu buđenje i podizanje sviesti povjestnim prikazima. Pozivanje na državopravne povjestne činjenice nalazi odjeka i u slikama.

Absolutizmom razorene iluzije, osiromašenje maloga plemstva, strana činovnička hierarhija, nejasno i neriešeno stanje kmeta, užas Granice slabi kader građanski, koji je još uviek u nastajanju — sve to čini kulturni život stvarno zakržljalim, dok se iluzija popinje i ulazi u slavu prošlosti i u heroizam izvan našega družtva.

Kako talenti još k tome nisu družtveno uvjetovani, oni su tek vanjski forsirani, kržljave i stradavaju, lome se u neimaštini i biedi; o njihovu pravilnom razvitku nema ni govora (Karas).

To se stanje prekida slomom samog absolutizma. Lom absolutizma dolazi od vanjskih poraza (Solferino i Königgrätz), a ne od unutarnjeg prevrata ili uspješne borbe. Sav popravak stanja dolazi od slabosti vlasti, a ne od vlastite snage i unutarnjeg traženja. Dobiva se, a ne osvaja se, — zato i jest cieli taj period doba prinudne nagodbe. Njezinom nam je primjenom moguće bar donekle u još izrazitijem feudalnom ili polufeudalnom sustavu trošiti jedan dio naših prihoda za nas. I u tom se periodu stvaraju prve ekonomske i družtvene mogućnosti za budući likovni sviet. Naime sve ono, što je absolutizam 50-tih godina priečio, sad se tek izvodi. Ovdje je i iniciativa Strossmayerova došla do svog punog izražaja. U Dalmatinskoj Hrvatskoj padaju autonomaške kule, a konačno se i Vojna Krajina priklapa materi zemlji. Tako modernizirana zemlja ima već i željeznicu, koja vodi smjerom austrijskih državnih namjera: Zidani Most—Sisak. Istina, ona koristi i nama, ali nas, još jače, veže uz strani, a ne uz naš centar. Okiva nas, kako će nas doskora i nagodbena željeznica okivati prolazeći preko nas i protiv nas na umišljeni Magyar tenger u pravcu državnog i narodnog jedinstva »svete krune Stjepanove«.

Neizživljena romantika bez ikakve kritike traje kod nas u kulturnom životu i dalje. I kraj genialnih realističkih stranica, u Kovačićevoj »Registraturi« naći će se stranice u istom tom romanu, koje su najbanalnije romantičke limunade. Tako se i uz talentirane, najrealističnije studije Quiquereza nalaze

njegove slike vila i junaka u obliku običnih, najmizerabilnijih kič-ilustracija. U tom polustanju napredovanja u civilizaciji postaje onda još maleni Zagreb ne samo pravim kulturnim žarištem, već i sve više likovnim središtem. To je nesumnjiva zasluga I. Kršnjavoga. A cieli period možemo prema tome, kako se u njemu sve više pribiru i slikari i kipari i graditelji, nazvati periodom pribiranja. Talenti su sada od 70-tih godina napried po rodu svi naši. Razlikuju se još prema tome, kakve su škole polazili. U graditeljstvu živi imitacija i ponavljanje starih stilova, sve tamo do podkraj stoljeća, pa bismo tome jalovom ponavljanju mogli po Hermanu Bolléeu dati ime »bolletika«. Umjetni obrt, koji je još u našem zakašnjelom biedermeierskom periodu bio u neku ruku stilan, gubi sada svaki stilski osjećaj. Karakteristično posoblje šestdesetih godina vodi ravno u dopremljeni, Makart-salon i deutsche Renaissance.

Nema točno omeđene granice za konac trećeg doba; iste se značajke nastavljaju dalje, nagodbena era traje. Kao početak četvrtog perioda može se odrediti predstojničtvo Ise Kršnjavoga, i po tom uzeti 90. godinu kao početnu. Ovo doba uz razne variante traje sve do rata. Prijašnje oponašanje starih slogova traje sve do Secesije. Utjecaj je Kršnjavoga kroz cielo prvo vrieme dominantan. Daljnja prekretnica, opadanje njegova utjecaja, jest datum izložbe Hrvatskog Salona ili časovite dominacije Bukovca, oko kojega se okupila prva zagrebačka škola, povezana Hrvatskom Modernom. U tom krugu dominira tada već šarena paleta Bukovca. Ne doživjevši realizma logično, nismo u to vrieme ni mogli imati impresionizma. Naš pleinarizam dolazi iz druge ruke, jer s Bukovčevih platna, koja daju pravac, viri Cabanel i stara akademija, protivnica tadašnjem pobjedonosnom europskom impresionizmu. Bukovčevu modnom i virtuoznom načinu kao da se suprotivi tu i tamo neki simbolizam (Čikoš), koji je po tematici više pod sugestijom naših književnika secesionistâ, nego što bi to bio po svom načinu i po svom slikarskom stavu, jer su književnici više secesionisti nego umjetnici zagrebačke škole.

Pravi secesionisti tek dolaze, i to u početku XX. vieka, koji počinje nastupom družtva »Medulić«, a u prvo doba, kao

i kasnije, sačinjava to družtvo većina umjetnika iz Dalmatinske Hrvatske. Glavna je i središnja figura u tom krugu Ivan Meštrović, kao što je to u prijašnjoj fazi V. Bukovac.

Kako umjetnici Medulićevci, a pogotovu vođa im Ivan Meštrović, nastavljaju svoj rad mnogo važnijim i značajnijim djelima kasnije, ma da su po oblicima i po svojem shvaćanju vezani posvema o XIX. viek, njihov se rad pokazuje kao početak XX. vieka.

Kraj grupacije »Medulića«, koja će skoro preuzeti vodstvo svojom temperamentnom mladošću, postoje tek sada, na početku XX. stoljeća, kod nas prvi impresionisti, u zakašnjenju od kojih 30 godina. Tako se počinju u samom obliku jasno očitovati dva utjecaja: jedan bečki, i drugi parižki. Posljedak toga jest dosta nejasni eklekticizam, koji karakterizira i tadanje graditeljstvo i tadanje napore u umjetnom obrtu, a kojim se pomalo prelazi u onu fazu, u kojoj sva manja likovna središta žive, kao što je to kod Čeha, Poljaka, Madžara itd., t. j. s malim zakašnjenjem prolaze kroz sve modne faze likovnog života na Zapadu. I time bismo se prikučili samom XX. vieku, koji po svojim stilskim značajkama počinje kod nas u ratu, a traje do danas.

U tom je periodu povezanost o Zagreb kao o likovno središte nesumnjiva pojava. Talenti i njihove grupacije nisu podržavane u istinu potrebom našega družtva. Družtvo ih ne nosi, zato ih neminovno ekonomski razlozi sile, da postaju činovnici. Država kao takva postaje naručitelj, i zasluga je Kršnjavoga, da je tim kompromisnim načinom, tom prinudnom nagodbom u neku ruku omogućio i organizirao bar kakav-takav obstanak naših prvih pionira. Naravno je, da su time pokazane i sve negativne karakteristike onog perioda. Uz stilski eklekticizam, činovničku ovisnost, premalenu likovnu sredinu i još uviek neizživjelu romantiku, razvijao se taj period ne vodeći mnogo računa o našoj stvarnosti, pače zanosio se i za larpurlartizam. U odnosu spram male sredine učinjeni su veliki napori, svakako veći, nego što bi takvoj sredini normalno odgovarali. Da je bilanca neznatna, t. j. da su konačni posljedci prema uloženim naporima sitni, nije po-

glavito krivnja samo likovnih radnika, već je to sudbina svih pionira, a da su to bili, već je i u današnjoj perspektivi podpuno očito.

Sav taj rad, vezan o pojedinca, u svim periodima XIX. vieka nosi značajke više unošenja, prenošenja ili prevođenja, a manje samog organskog rasta. Sav je taj napor upravljen odozgo prema dolje, i ne možemo se oteti dojmu, da je u većini slučajeva nametnut, uciepljen.

Nasuprot tome radu stoji cieli jedan naš kulturni kompleks, koji imade upravo protivne značajke. Taj je kompleks logično i organski sav izrastao iz svojega svieta, iz svoje zemlje. Istina, sva je ta naša pučka umjetnost primitivna, ona je malena, ili bolje, ona je na nizkoj razini, ali je urođena i osebujna. Kod nje postoji podpuna resorbcija svakojakih stranih elemenata, i to ne samo kroz desetljeća već i kroz stoljeća. Ta bezimena umjetnost još uviek živi u nekim krajevima, u drugima je već izčezla pred prodiranjem tehnike i uljudbe (civilizacije). Ona uistinu predstavlja golemu i jaku podnicu, golem rezervoar naše osebujnosti. U bitnosti je u njoj sakrit naš likovni rječnik, koji je stoljećima građen, te imade sve pozitivne i negativne strane, poput našega jezika.

Promatrajući s te strane pučku umjetnost dolazimo do uvjerenja, da je ne možemo i ne trebamo oponašati; ali u tom velikom leksikonu možemo više naučiti o našem izrazu, nego u najbogatijim stranim riznicama umjetničkog blaga bilo kojega perioda.

U poviesti likovnog izraza svuda i svagda vodi put iz bezimenog kolektiva u savršeni osobni izraz; kad ovaj dotraje, nadomješta ga opet bezimeni kolektiv. I kad god individualni izraz oslabi ili ostane jalov, predstavlja bezimeni pučki izraz ono tlo, onu zemlju, iz koje se ne primaju samo osvježenja, već i glavni i najvriedniji poticaji. Elementi i osebujne značajke toga kolektivnog stvaranja spadaju zato na čelo svakoga prikaza naše umjetnosti. Stoga to čini i temu prvog poglavlja ovoga prikaza naše umjetnosti.

PUČKA UMJETNOST

Obćenito. — Umjetnička je djelatnost dvojaka, vrši se na dva sasvim posebna načina. Prvo: ta je djelatnost osobna djelatnost pojedinaca, što je podvrgnuta jedino osobnom osjećaju. Ona proizlazi iz kruga gradskog. Sasvim se nepravo smatra ta osobna likovna umjetnost jedinim dostojnim i vriednim sadržajem poviesti umjetnosti, kao što se smatra i jedinim dostojnim predstavnikom svake izražajnosti. Drugo je neosobna umjetnička djelatnost, koja nastaje izvan gradskog kruga. Ona je vezana o zemlju u glavnom o selo, podvrgnuta je osjećaju zajednice te čini suvisli niz raznovrstnih likovnih ostvarenja, koja su međusobno vezana jednom te istom osjećajnošću jedne cjeline, te su prema tome narodna u pravom smislu bez obzira na likovnu njihovu razinu.

Narav. — Po naravi razvitka umjetničke djelatnosti postao je pojam osobne umjetnosti protivan pojmu neosobne umjetnosti. Osobna naime umjetnost u svom gradskom krugu omogućuje različite stupnjeve, pa i one najviše jedne umjetničke ličnosti lakše i prije nego to čini neosobna djelatnost u svom krugu. Ali osobna umjetnost i njezin razvitak istodobno nosi i opasnost, da se razvijena ličnost sasvim odrieši spona, koje ga vežu o cjelinu iz koje je ponikla. Takva se osobnost i takva se umjetnička ličnost prividno osamostali, te kida veze zaboravljajući prečesto onaj trajni veliki životni tok, u kojem nuždno mora ostati, te u kojem nalazi svaka prava umjetnička izražajnost po unutarnjem diktatu svoju bitnost i svoju samoniklost.

Svaka umjetnička ličnost razriešena tih sudbinskih veza ne ostvaruje, makar kakova bila njezina darovitost i vještina, neku nadnarodnu umjetnost ili neku međunarodnu (inter-

nacionalnu) umjetnost, već ostvaruje privid jalovi i suvišni nekog umieća, više neke vještine, koja nema značajke kulture, nego pripada u sklop uljudbe (civilizacije). Naprotiv neosobna, pučka umjetnost ne može i nema po naravi stvari takvih opasnosti ni takvih privida, ona i u najmanjem i u najsitnijem svom izrazu, ako je taj u istinu narodan, pripada pojmu kulture.

Dok je osobna umjetnost strogo i neobilazno ograničena na specialiste, pučka je umjetnost još stvarana na onoj primitivnoj osnovici, koja spiecializiranje ne pozna. Na toj primitivnoj osnovici još su religija i znanost i umjetnost povezane u jednu nerazdruživu cjelinu. Stoga je pučki primitivni umjetnik u neku ruku istodobno i mudrac i svećenik i pjesnik. U jezgri ta djelatnost sadržava mitske elemente, te je prema tome njezino korienje duboko. I ti elementi upravo vežu svakog pojedinca, koji djeluje kao neosobni umjetnik tajnim nitima o vječni životni tok i o njegove nepisane, ali zato duboko u krvi usađene zakone. Kroz ta nepisana pravila progovara sâm narod. U tom krugu neosobnog umieća ne pridaje se nikakovo posebno značenje razvitim osobnostima. Svaka je pojedina osobnost ovisna o nadstvarnim silama. Sama po sebi ona je tek mali dio, mala karika u bezgraničnom lancu, koji veže daleke praotce, rodove, plemena i čitavu narodnu zajednicu.

Svaka mitski određena umjetnička djelatnost je u najvećem svom dielu ukrasna, jer ona ne prikazuje ni ne odrazuje sviet oko sebe. Ako nastoji ukrašujući objasniti i utvrditi u nekom obliku ono, što je oko nje i ono, što je zapazila, tada stvara znakove, ostvaruje neko mistično pismo, koje se ne pretvara u daljnjem razvitku u nikakvo naturalističko prikazivanje, već postaje pod rukom vještog i darovitog primitivca simbolom. Sve su te obćenite značajke pučke umjetnosti u hrvatskoj pučkoj umjetnosti tako izrazito i tako snažno razvite, kako su to riedko u drugim pučkim umjetnostima, s kojim je naravno i naša uzko vezana.

Razprostranjenje. — Hrvatska pučka umjetnost, to znači seljačka, protezala se i proteže se na čitavom etničkom području Hrvatske. U pojedinim je dielovima hrvatskog područja

sasvim izbliedila i tek su zaostale neke sitne tvorevine od te prastare pučke izražajnosti, dok je opet u drugim dielovima zadržala ne samo prastare odlike i značajke, tako reći netaknute, već je te odlike i značajke dalje razvijala i još ih i danas razvija. U tim dielovima hrvatskog područja ona živi upravo tako kao pred stotine i stotine godina.

U glavnom se ta djelatnost na čitavom području može podieliti na tri glavna pojasa: jadranski, panonski i srednji pojas, u kojem su jezgre najznačajnijih i najoriginalnijih kompleksa pučke umjetnosti.

Tvorivo. — Od tvoriva kojima se pučka seljačka umjetnost ostvaruje jesu ponajvažniji drvo i kamen.

Drvo i kamen. — Drvom i kamenom diže se primitivni seljački dom i to od najbjednije potleušice ili slamare, pa sve tamo do velikog zadružnog građevinskog sklopa kuća. Taj je seljački dom upravo dio samog naroda, isto tako, kao što su njegovi dielovi jezik ili pučka pjesma ili narodni običaji i vjerovanja. U svom razvitku znači seljačka primitivna kuća onu pravu vriednost i ono početno stanje, koje je urođeno i koje je izrastlo iz same naravi. Ona je poput ljuske puževa prirastla uz primitivnog svog graditelja seljaka. I ta organska veza između seljaka i kuće tumači naravni oblik te gradnje, po kojemu se upravo obliku mogu prepoznati potrebe, životna stanja, a ponešto i sudbina narodnog bića. Kao naravna biložka tvorevina seljačka je kuća vezana uz kraj. Tako će hrvatski seljak na golom kršu graditi svoju kuću od kamena, a u prigorju i ravnici dobrim dielom od drva (poslije od opeke). Prema tome i u najprimitivnijoj se nastambi oblik mienja prema kraju i tvorivu.

Među tim variantama na čitavom hrvatskom etničkom području opažamo dva glavna tipa. Prvo je tip kamene kuće, čije je područje krš; taj je tip sličan obćem mediteranskom tipu. Drugi je tip drvene kuće, koji zaprema preostalo etničko hrvatsko područje s najraznoličnijim variantama, nastalim ili miešanjem različitih tvoriva (čerpić, pleter, naboj) ili stranim utjecajima. Najstariji je oblik tog tipa drvene kuće jednostavna brvnara, a njezini se najčistiji primjerci nalaze u zapadnoj Hrvatskoj. Taj je oblik ujedno najbliži starim oblicima

kuća u Podunavlju kao i oblicima nastamba u krajevima što ih nastavaju Slaveni. Konstrukcija drvenih kuća ima vrlo različitih, od sojenica preko pleternih i podzidanih prizemljuša, do jednokatnih seljačkih zdanja. Na zapadnom su dielu variante u prigorskim kućama, koje se približuju tipu alpske kuće. Taj se način gradnje proteže čak u Bosnu, gdje se mieša s izrazitim elementima iztočnjačkog svieta, te stvara posebni tip bosanske kuće. Spomenuta dva glavna oblika seljačkog doma izriču jasno narav njihovih graditelja. Jedno su tesari, a drugo su klesari. Isti sadržaj poprima pod različnim rukama različne oblike. Već po svojim odnosima oblik je tlocrta kamenjare drugčiji nego li je to oblik drvenjare. To se može opaziti u najraznoličnijim variantama i to od jednostavne kuće od jednog prostora preko dvosobnih zdanja sa središnjim ognjištem do razvijenih prizemljuša ili jednokatnih zdanja starih slavonskih zadruga, ili dalmatinskih jednokatnih kamenjara ili bosanskih čardaklija begovskih selišta. Oblik je drvenjara dulji nego kamenjara, a s tim su i odnosi prema visini drugčiji. Drvenjara je niža i prostranija. Kamenjara se više približuje četvorini, dok se drvenjara približuje oduljenoj pačetvorini. Konstrukcija krovišta kod jednih i drugih uvjetuje razne visine i kosine te time i određuje i oblik čitave kuće. Obično je kamenjara građena kao stroga kubička forma, ima nešto od znamena i u najbiednijem primjeru, drvenjara toga nema, kod nje je nepravilnost redovna.

Podvojenost dvaju načina gradnje: tesarskog i klesarskog još se više ističe kod ukrasa seljačke primitivne kuće. Klesar osjeća više skladnost odnosa pojedinih dielova, nego tesar. Tesar dube i rovaši u meki material ukras, on šara plošninu drva, dok klesar ukrašuje plošninu kamena mnogo teže te prema tome i manje ukrašuje. Njegov je ukras i traženje odnosa velikih masa. On je više graditelj i kipar nego što to može biti tesar, koji se svojim načinom približuje više crtaču i slikaru. Zato nije ni čudo, da se tesar izpomaže i bojom. Kod kuća u Slavoniji seljak svoja rovašenja često bojadiše. Stoga su i kod tog tesarskog načina izraziti plastični ukrasi ponajrjeđi i oni koji postoje dadu se izvesti iz rovašenja, koje i nije drugo već šaranje plošnine sjenom i svietlom. Motivi

tog ukrasa su vrlo jednostavni i geometrijski. Najobičniji su: krug, zviezda i nizovi romboida, kad se upotrebljuju boje, tada su te boje glavne (žuto, crveno i modro).

Posoblje. — Te iste značajke drvenog jednostavnog ukrasa ima i posoblje, od najprimitivnijeg tronoga do išarane ladice i pisane kolievke, Tako su izcifrani i alati i pribor: soljenke, pastirske kupe i štapovi, preslice i vretena, frule, dvojnice, gajde, puhaljke, gusle, korišta, žlice i čuture i najrazličitiji pribor od drvenog tvoriva. Ti ukrasi u drvu ne poznaju ljudskog ni životinjskog lika, osim u najrjeđim slučajevima (zaglavci drvenih stolica u Bosni, gusle). Naprotiv se upravo plastično poimanje javlja duž čitave hrvatske obale, gdje se često susreću primitivne svetačke kamene plastike bilo kao ukras nad vratima ili prozorima, učinjene od sasvim nevješte ruke, a pune izražajnosti.

Tkanine i njihov ukras. Nošnja. — Primitivno je gospodarstvo izrađivalo sebi samo svoje tkanine, tako je hrvatsko seljačtvo to činilo od najstarijeg doba do današnjih dana. Naše je selo tkalo i lan, konoplju i vunu, čitav je taj rad ženski; obavlja ga seljanka. Žena je glavni činilac kod priredbe i izradbe tvoriva kao što je to i kod izradbe ukrasa, a po tom i čitave narodne pučke nošnje. Isto tako kao što je seljačka kuća, tako je i narodna nošnja dio narodnog organizma. I upravo ta primitivna pučka nošnja nosi dragocjene značajke likovne volje čitave cjeline. Uza sve utjecaje i nadiranje tuđina kao i uza sve neprestane promjene, u toj se nošnji ipak zadržale trajne značajke, prema kojima možemo ocieniti i upoznati sasvim osebujnu i posebnu likovnu izražajnost. Seljačka se nošnja što više održala živa kod nas, pače i u najbližoj okolini grada (Čučerje, Brezovica, Bistra — oko Zagreba). Pa kad tu pučku nošnju uočimo na čitavom etničkom području Hrvatske, opažamo upravo u toj nošnji bogatstvo i raznolikost, kakva se riedko još danas gdje drugdje u tolikom broju i u takvoj kakvoći može naći. Sve te najraznolikije bogate i biedne nošnje čine jednu te istu vrstu. Primitivna im je osnova košulja, rubača. Bogate i bezbrojne variante na toj primitivnoj osnovi odkrivaju niz kulturnih slojeva i kulturnih utjecaja.

Pokazuju resorbciju u najljepšem i najboljem svom izdanju, a uza svu raznolikost varianta postoje zajedničke trajne značajke. Variante pokazuju utjecaje, koje je naš narod tiekom vremena preturio, zato se u toj cjelini i susreće mediteranski način odievanja s primitivnim iztočno-europskim. Najsudbonosniji je utjecaj orientalni. Taj vlada u onom području u kojem je osmanlijska sila probila naše etničko područje, te kroz duga stoljeća držala vlast. Tako je razumljivo, da na pojedinim nošnjama prevladavaju orientalni elementi. Nu i te je pučki način preudesio vremenom i tako posvojio. To preudešavanje i asimiliranje možemo pratiti i kod najsnažnijeg utjecaja, koji struji sa zapada. Kad promotrimo nošnju u cjelini možemo uglavnom iznaći tri glavne podvrste kao i kod seljačkog doma: nošnju izrazitih brđana, nošnju prigoraca i konačno ruho seljaka s ravnice. Prema obliku i kroju brđanska je više stegnuta, silhueta je čvršća i zatvorenija, dok je odjeća u ravnici prostranija i nepovezanija. Kod ove posljednje su i nabori bogatiji. Sve tri glavne podvrste u čitavom svom obličju naginju (tendiraju) više slikovitosti nego plastičnosti, što ne izključuje da su po neke variante ove sasvim jednostavne, izrazito plastične, te mogu po svom jednostavnom skladu i primitivnoj likovnoj čistoći djelovati monumentalno.

Svaka od tih podvrsta ima svoje ukrase; ali taj ukras nije gotovo nigdje izrastao u neku veliku dekorativnu cjelinu. Ukras je obično sastavljen od malenih i sitnih motiva. Red i mjesto ukrasa, bilo na košulji bilo na drugim odjevnim komadima, kod većine je varianta istovjetan, a seže daleko natrag u prošlost. Brojne variante pojedinih podvrsta ili skupina kostima raztumačive su, kad se uzme u obzir naklonost gotovo svakog pojedinog sela, a pogotovo čitavog kraja, da ima svoju posebnu nošnju, koja se makar i malom variantom razlikuje od drugog sela ili čitavog kraja. Konačno valja napose iztaknuti, da je kod paradne nošnje ruho ponajviše skladno i ponajviše originalno u onim krajevima, gdje su ponajslabiji strani utjecaji. Jezgra takvih najljepših i najskladnijih nošnja je u srednjem pojasu, gdje se i nalaze ponajljepši hrvatski ukrasi.

Ukras. Sva je pučka umjetnost izražajno sredstvo primitivnog neosobnog umjetnika za njegovo čuvstvovanje, njegove nazore i shvaćanja. To najsadržajnije sredstvo pučkog umieća obično kod nas nazivaju: narodna ornamentika. Ako promatramo taj ukras uživljujući se u život primitivnog, to znači u našem slučaju seljačkog osjećaja i poimanja, onda ćemo vidjeti, da on nije neka primjenjena umjetnost, već da je taj ukras čista izražajnost. I zato je najvažnija značajka naših ukrasa na tkaninama narodne nošnje, da nisu samo dekorativno pridodani ruhu, već su organski povezani ne samo tehnikom, već i samim duhovnim životom. Samo postojanje tkanine daje potvrda za gornju tvrdnju: kod samog je tkanja osnova već ujedno glavna podloga svakog ornamenta u najraznolikijim tehnikama. Slični se proces događa i kod još primitivnijeg pletera, gdje se raznobojnim šibama postizava ukras. To je način pradavnog geometrijskog ornamenta, kojemu je početnu stilizaciju diktirala i razvijala tehnika. Cieli se kompleks ornamentalnih motiva dade svesti na tri grupacije: čiste geometrijske, biljevne i miešane. Antropomorfni se oblici javljaju samo izuzetno, dok su mnogo češći zoomorfni.

Prva skupina motiva sastoji od najjednostavnijih geometrijskih likova: poprečnih pruga, trokuta, četvorina i romba, valovitih ili zubčastih cikcak crta, vitica, križeva jednostavnih ili dvostrukih, zviezda, kukastih križeva uzpravnih kosih, čitavog meandra ili samo njegova pojedinog diela.

Drugu skupinu sačinjavaju biljevni motivi, i to ne naturalistički, već prevedeni i pretočeni u nove oblike. U većini su to zvjezdoliki ili leptirasti cvjetovi, na koje su pridodane značajne kuke ili vitice, zatim listovi i listići, koji su redovno sasvim geometrijski u rombu ili trokutu. Broj tri ima odlučnu ulogu u stanovitim slučajevima u grupaciji tih cvjetova u njihovom ponavljanju, dodavanju i kombiniranju, svodi se na pradavni oblik životnog drveta, — sve motivi, koji odkrivaju prastari mitski izvor. U stvari je taj ukras tajno neko pismo, kojim primitivni umjetnik izriče svoju osjećajnost. Neke se grupacije cvjetova trajno javljaju, poredbenim iztraživanjem prepoznajemo u njima zaostatke još

nomadskih motiva. Uz ove nalazimo što više motive iz najstarijih perioda počevši od predpovjestnih ili od ornamentike seoba naroda preko islamskih, arapsko-perzijskih elemenata do kasnog baroka.

Tom istom poredbenom metodom možemo spoznati, koja je asimilatorna snaga naše umjetnosti i kakova je ona, koji su njezini afiniteti i koje su njezine konstante kroz stoljeća i kroz naraštaje.

Pučka je umjetnost skroz naskroz imaginativna, nije reproduktivna, te prema tome taj je ogromni kompleks izražajnosti prepun ideografskih znakova i mitskih simbola. Kad ta izražajnost izgubi svoju duhovnu sadržinu i kad prestaju ti znakovi obavljati svoju funkciju, tad se to izražajno sredstvo pretvara u obični dekorativni dodatak, tada pučka umjetnost gubi glavno od svoje primarnosti.

Mora se utvrditi, da ne postoji ni jedan jedini motiv u našoj ornamentici, koji se ne bi i kod drugih pučkih umjetnosti nalazio ili koji ne bi bio sadržan u ukrasu prošlih perioda. Dakle našu narodnu osebujnost ne možemo tražiti u samom motivu. Osebujnost i karakter našeg pučkog izraza nalazi se prije svega u osebujnoj ritmici tih obćih motiva, zatim u značajnim odnosima na samoj dekorativnoj plošnini (proporcija, simetrija i asimetrija), i konačno i glavno: u skladu boja.

Ritam. Primitivna ritmika naših veziva, ćilima i tkanica nastaje tako, da se nižu motivi jedan do drugoga ponavljajući se jednakosmjerno kao primitivni recitativ, koji još nije melodija, a već se oduljenim glasom pjeva. Takav niz traje obično najjednostavnijim taktom. Jednakosmjerni se ritam ne prekida protivnim motivom, on se u većini slučajeva dieli bojom. Samostalna i abstraktna linija, kao granica plošnog oblika, tvori svoj posebni ritam u čitavom ukrasu. Način kako ona treperi uokolo obćih ljudskih ukrasnih motiva, geometrijskog ili biljevnog sadržaja, bilo kao obrub ili kao granica šara, može se prepoznati kao posebna među stotinama drugih takvih sličnih linija iz različitih likovnih sredina. U živom toku tih linija primietit ćemo raznolike dinamike, odkrit ćemo dominante i intervale, vidljivi su i akcenti, jednakomjerni takt čitavog tog osebujnog linearnog ritma i nehotice će nas podsjetiti na jednakomjerni takt i ritam narodne pjesme.

Odnosi motiva spram plošnine gotovo su uviek takvi, da je sam motiv sitan spram čitave dekorativne plošnine. Tako se mogu tumačiti oni nizovi jedan nad drugim na izpunjenoj plošnini. (Arhajski način ukrasa). Oni izviru više iz samog obruba, nego iz neprekidnog plošnog ukrašivanja. Asimetrija je gotovo pravilo, koje je češće nego simetrijska pravilnost.

Boja. Od svih značajka pučke umjetnosti najosebujnija je značajka, kojom je ostvaren sklad boja. Taj posebni sklad razvio se u bujnoj i bogatoj paleti, on je jednostavniji i pravilniji, te prema tome i izražajniji i ukusniji u srednjem pojasu napose u jezgri, gdje su i sačuvani najosebujniji i primarni oblici nošnje. Panonski pojas kao ni jadranski pojas u skladu boja nemaju te čistoće ni te osebujnosti, ma da su u jednom i u drugom pojasu te skladbe boja bogate i pune likovnih vrjednota. U Posavini je taj sklad mnogo finiji, dok je u jadranskom pojasu zagasitiji i grublji. A u sva tri pojasa sklada se boja tako, da je osnova tog bogatog i osebujnog sklada odnos hromatske skladbe prema ahromatici. Ponavljanje kao i slaganje istovjetnih odnosa različitih boja u najraznolikijim variantama prema bjelini i crnini (ahromatika) opravdava tvrdnju, da se to uskladjivanje vrši prema stanovitim pravilima. Pučka umjetnost upotrebljava bez obzira na simboliku boja i njihovih značenja čitavu hromatsku skalu i primarnih, sekundarnih i terciarnih boja. Uskladjivanje ahromatskih boja s primarnim tvori najljepše i najznačajnije izraze. Crvena je boja najobičnija, žuta i modra su rieđe. Crvena boja kao boja svih primitivaca ima u pučkoj našoj umjetnosti glavnu i odlučnu ulogu.

Sekundarne boje: ljubičasta, zelena i narančasta riedko kada dolaze kao temeljne boje sklada, ponajviše još dolazi ljubičasta, obično kod nošnja s orientalnim utjecajem. Najčešće su sekundarne boje pratnja jednoj od glavnih ili ekvivalentna dionica u dvoglasu ili četveroglasu. Obćenito se može uzeti, da je u čitavoj pučkoj umjetnosti očita predilekcija spram toplih boja, dok su hladne boje (zelena i modra)

rjeđe. Ni u jednoj drugoj seljačkoj izražajnosti ne postoji toliko i takvih harmonizacija terciarnih boja, kao što je to slučaj u našoj. To ujedno znači, da je osjećaj za ugodjaj boja kod našeg primitivca tako razvit, kako to kod drugih primitivaca nije. U tim su terciarnim složenim bojama ujedno i najljepše, a ujedno i najslikovitije harmonizacije, kakvih je težko naći i kod većih i razvijenih izraza nego što je to naš.

Konačno mora se istaknuti, da u čitavom kompleksu pučkog umieća što se tiče boja nije najvažnije ono toliko isticano šarenilo, već da je glavna prednost i najvažnija značajka tog izraza čisto, jednostavno i ukusno uskladjivanje boja. Krivo shvaćanje, a još više krivo primjenjivanje, kao i sasvim naopako tumačenje izkvarilo je podpuno sliku tog našeg velikog i primarnog likovnog ostvarenja. Dobro su poznate one šarene kič-razglednice o narodnoj nošnji u različitim izdanjima, kao i one nesretne geometrizirane navodne »narodne« kompozicije u malom i velikom od »stručnjaka« isto kao one zločinačke primjene »narodne ornamentike« u fantastičkim likovnim nesporazumima. Sve je to kvarilo i krivilo shvaćanje tog izraza.

No razlog je i u tome, što je taj skladni stari izraz počeo slabiti, te se pojavljivao sasvim grubi i neskladni sastav boja, koje je tvornica radila. Prije je naime seljak — živeći još u zadruzi — pravio sam boje po starim načinima iz biljevnih sastavina. Kad ih je oko 70-tih godina XIX. stoljeća počeo zamjenjivati anilin, sve su se više gubile liepe i originalne harmonije starog veziva i tkanja.

Obradba. Način obradbe samih tkanina je mnogobrojan i gotovo sve poznate tehnike naći ćemo u našem ukrasu, pod našim domaćim nazivima: pletenje, kačkanje, promaljivanje ili kukičanje, šivanje, ovćanje, nabiranje. Jedni su vezovi krstaci, pletenac, plosni vez i pisanac, a drugi su ovijanac, zrnčani bod, lančanac, obamitanje i konačno pečki našav (na pečama). K tomu valja iztaknuti prizvodnju ćilima, koja je vezana uz područje ovaca i vune. U tom se području održao ćilim kao kućni rad. Prema proizvodnji to su gladki-klečani i rutavi ćilimi čupavci; k njima valja pribrojiti bilj i ostale uzlane ćilime.

Čipke čine posebnost u našem tekstilu. Na otocima se još do danas ta prenesena vještina iz gradske sfere održala živom.

Tikvice. Sav dosada nabrojeni ukras proizvodi ženska ruka, ali postoji ukras koga izvode mužkarci, a to su tikvice. Ti su ukrasi bliži tekstilu i vjerojatno da su motivi preuzeti iz orientalne keramike. Područje tikvičarstva je bivša Vojna Krajina uz Savu. Postoje dva glavna tipa: prikrajački i posavački.

Keramika. Što se tiče keramike, tu je naše pučko umieće dosta oskudno. Značajnije primjere nalazimo u Zagorju (Krapina).

Staklo. Bogatiji smo na unesenim radovima na staklu, koji su se udomaćili u nekim područjima te postali svojinom naše pučke umjetnosti.

Ukras na pisanicama. Bogatstvo ornamentike osobito pokazuju pisanice. Tehnika tog ukrasa je iztovjetna s orientalnom tehnikom šaranja tkanina (batik-tehnika). Druga je tehnika ucrtavanja ukrasa na jednobojnu koru jajeta. Boje su žuta, crna i crvena. Biljevni su ornamenti glavni, ima i geometrijskih. Kod tog šaranja dolazi često i svastika (Haken-Kreutz) kao pradavni simbol vatre, a po tome plodnosti.

Koža. Na obradbi kože (kožusi) nalazimo slične ili istovjetne elemente primitivna ukrasa, kao što to susrećemo i na drugim tvorivima u pučkoj umjetnosti.

Kovina. Već je u najranijim periodima dobavljena kovina i donesena u selo. Služi u glavnom za nakit, a taj je zadržao prastari oblik. Motivi sežu sve tamo do brončanih vremena. Nakit je u većini ures žena, no nije ni mužkarac bez tog kovinskog nakita. Ponajviše dolazi u upotrebi srebro, kositar, pakfon; pozlata je rjeđa; zatim bronca i mjed. Nakitu se iz kovine dodaje nakit poludrago ili obično kamenje, biseri, koralji i karneoli. Ima i mutnih topaza, a ponajviše se upotrebljuje stakleno kamenje u različitim bojama. Po načinu obradbe su to: od mjedi vitice, izrezani lim na žici, filigranske radnje i čakanovani radovi od lima.

Temeljni oblici su čeoni nakit djevojaka i mladih žena, zatim naušnice čunjastog oblika (jadransko područje). Nakit na pletenicama kao završetak osobito je značajan. Takvi su i nizovi prsnih i vratnih nakita. Prastari oblik pokazuje velike plosne kopče pafte od srebra, lima ili mjedi. Nakit kod mužkaraca je ukrašeno oruđe (orient) i filigranska puceta na narodnoj nošnji Juga. Ima i cielih pločica od lima, kao kakav prsni štit, a pojasi izžikani kao torbe, obća su i trajna pojava gotovo u cieloj Hrvatskoj.

No imaginativna snaga nije se zadovoljila nabrojenim materialom; ona je bez izbora grabila ne samo za spomenutim, već je za svoje izraze uzimala i manje vriedne materiale, kao slamu, šaš, strune ili šareni papir, te je od njega plela vience, karike, magične simbole. Gradila svoj posebni sviet, izrezivala svoje svetce, stvarala izraz. Taj je neosoban, bezimen i kolektivan izraz zemlje, jer ga je stvorio prvi i posljednji umjetnik, a to je sam hrvatski narod.

PRVO DOBA

(1800.—1830.)

Historijski veliki europski događaji početkom XIX. vieka odrazili su se i odražavali i te kako snažno i sudbonosno u našim krajevima. No oni nisu proizveli bilo kakvu jaču reakciju, a ponajmanje blagotvornu, ni na naš politički, ni socialni, a osobito ne na naš kulturni život. Prekida sa životom prošloga vieka nije bilo, jer je na čitavom hrvatskom etničkom području početkom XIX. vieka nastavio feud svoje vladanje, pače ga je pod Metternichovom reakcijom i obnovljenim absolutizmom za cara Franje i učvrstio. Feud vlada ne samo u hrvatskim varmeđijama, u onim jadnim relikvijama totius regni, već on vlada i u Dalmatinskoj Hrvatskoj duž Jadrana, kao i u pašaluku otomanske carevine na Vrbasu, Bosni i Neretvi. A u Vojnoj Krajini, to znači u najvećem i stratežki najvažnijem dielu, vladao je car, izravno po svojim umundirenim opunomoćenicima, generalima, a ta je vladavina sigurno bila i najbarbarskija i najsilovitija. Kratka vladavina Napoleonovih generala na jednom dielu našega područja kao mala epizoda nije i onako ništa izmienila. Napoleon je naime zadržao robsku ustanovu Kraine, kao vrlo prikladnu za formiranje jeftinih vojnika. Uza sve to što su njegovi pobjedonosni orlovi nosili navodno oslobođenje narodima, feudalni sustav i kolonati su ostali, isto kao i Granica. Istina, borilo se i umiralo pod orlom s jednom glavom, a ne, kao što je bilo prije, pod dvoglavim, pa je zbog toga valjda izgledao manje proždrljiv, a svakako je bio civiliziraniji nego dvoglavi. Istina, na području te izmišljene Ilirije, u kojoj je Dalmacija bila upravo sjedinjena s Italijom, nicale su slobodnomislilačke stanice, no u biti one su bile samo sredstvo vlasti, više ili manje prikrivene policajne ustanove, kroz koje

se postizavale kariere, časti, dieleći vlasti. Kad je ta vlast prestala, prestalo je i svako djelovanje tih i takvih stanica. Zbog toga produživanja družtvenih odnosa prošlog vieka nije nikakvo čudo, da je likovni život, a pogotovo arhitektura zadržala značajke prošloga, XVIII. vieka. I čini se, da su ti građevni objekti na našem agrarnom kompleksu primitivne proizvodnje neke stanice, neke točke, koje su upravo tako postavljene i po području razmještene, ne da koriste pučanstvu, već da ga drže na oku, da njime lakše vladaju. Ta prividnost izvan Vojne Granice — u Vojnoj Granici postaje činjenicom. Ti su svi objekti više ili manje jezgre logorišta, vojnička uporišta. Oni su tek kao i srednjovjekovne kule i gradine u drugom obliku u vrieme druge vrste oružja.

Ratna stalna fronta, koja se stoljećima pomicala i uvijala spram sjevera, te rezala krvavo naš teritorij, u XVIII. se vieku ustalila. A kako se kroz dugi niz godina nije na toj fronti otvoreno ratovalo, to su se prijašnje strogo vojničke ratne gradnje i utvrde pretvarale u civiliziranije oblike. Mjesto običnih logora nastala su regimentska i kompanijska mjesta: rezervoari austrijskog kanonenfutera kroz stoljeća. U tim su mjestima Vojne Krajine isti razporedi i smještaji glavnog trga, ulica i kuća. Pravilan četverokut. Zasađeni drvoredi u četverokutu glavnog trga. S ovoga vode glavne ulice. Takav tloris ima Bjelovar, Petrinja, Glina, Nova Gradiška, Brod i t. d. Obično se na jednoj strani trga nalazi središnja katolička, a s druge strane niža pravoslavna crkva. Dalje se nižu kasarne, oberštarije, minaže, magazini, Zeughausi, kapetanije i, naravno, Stockhausi. Kao što su tlocrti mjesta načinjeni po kalupu još od Marije Terezije i od organizatora Vojne Krajine Hildburghausena, tako su i sve te vojničke zgrade građene po jednostavnom kalupu. Jednostavne su, imadu čak i nešto solidno u sebi. Proporcije su im svuda prema propisu uztanovljene. Na većim objektima redovno se javljaju triemovi s oblim lukovima. Takvi su i otvoreni hodnici na unutarnjoj strani vojarna (Karlovac, Brod, Bjelovar). Svodovi su početkom vieka sve laganiji i slobodniji, a tako zvani Zwieckelgewölbe je odpao. Ukrasi su vrlo riedki, a ako se nalaze, oni su barokni. Obojeni su ti objekti u najviše slučajeva

žuto, a negdje su izostavljena biela polja. Taj neke vrsti purizam, rođen po potrebi, čini te zgrade dosta stilskima. Istina, ne da se zaniekati stanovita hladnoća; ravnalo i propis vidljivi su posvuda. Takve su pogotovo garnizonske crkve toga perioda. Jednostavne, barokno nadsvođene lađe produžuju se spram užeg, obično polukružnog svetišta. Sakristija je pridodana. Nad ulazom u samu crkvu diže se zvonik s karakterističnom baroknom kapom (lukovicom). Pročelje je razdieljeno profilima naznačujući samu jednostavnu strukturu zgrade; često ima i niša s običnim baroknim svetcima. Ulaz na zvonik je ujedno i ulaz na pjevalište, koje redovno pridržavaju u crkvenoj lađi dva stupa, te taj prostor donekle čini predvorje same crkve. Pročelje završuju spram zvonika volute. U Krajini su planovi gotovo bez varianta istovietni i kod katoličkih i kod pravoslavnih crkava; oni potvrđuju jasno službeni kalup. Od mnogih primjera neka je spomenuta Sv. Terezija u Bjelovaru, Sv. Stjepan u Novoj Gradišci i crkva u Požegi.

Taj kalup po kojemu je Granica gradila, bio je zadržani kalup XVIII. stoljeća, te je ovaj period samo nastavak istoga vieka i u profanim i u sakralnim građevinama Istina, ove su građevine, ma da su građene po kalupu iz baroka, ipak nešto različne; nisu ih gradili barokni ljudi, već ljudi, koji su imali sasvim drugo osjećanje za prostor.

Ovo je stilsko produživanje baroka jednako i u slavonskom provincijalu, a pogotovo u banskoj Hrvatskoj, gdje je i onako barokna tradicija bila najživlja. Crkve i kapele, obične zgrade, vojni objekti iz tog doba, sve to građevinarstvo pokazuje značajke baroka. I poslije 1798., kad je osobito mnogo crkava izrađeno i kad su mnoge nove župe osnovane, stari oblici još uviek žive. Popravljaju se i dograđuju stare crkve, proširuju se, kao na primjer župna crkva u Bednji 1802., i župna crkva u Zaboku 1805. Proširivale su se obično te crkve tako, da je stara crkva ili kapelica postala svetištem, kojemu su pridodali novu prostraniju lađu. Pa i kasnije građevine, kao Sv. Ana u Loboru 1807., crkva u Pregradi 1818. u koliko nema neznatne klasicističke značajke, i crkva u Krapinskim Toplicama 1829. imadu slične značajke s vrlo malim varian-

tama. Biedni i neznačajni su oltari, a takav je i ukras zida, takav je i crkveni namještaj. Bujnog baroka više po crkvama nema, i sad su oltarske slike relativno vriednije od slika na zidu ili na stropovima. Onakvo produživanje kakvo pokazuju crkveni objekti, nose i profane građevine. Isti su ih mogućnici i zidali: bilo crkveno, bilo svjetovno plemstvo. Što više, i oni plemički dvorovi, koliko su se obnavljali ili popravljali ili dozidavali, sadržavaju u tada novim dielovima iste barokne značajke, tek poslije, prema godini 1830, primaju te restauracije nešto od biedermeiera, kao Nugentova restauracija u Bosiljevu i novi dio Lobora, nekadašnjeg posjeda obitelji Keglević. Slično je i s manjim zagorskim i prigorskim dvorcima, bolje rečeno, zidanim kurijama, kao na primjer Turnišće, Lovrečan, Ratkovec, Trešćerovac i Gredice, koji su u ovom periodu ili građeni ili dograđivani. Isto se tako zbivalo u gradićima, što se zbilo kod gradnje plemićkih zidanica na ladanju, jer je to isto plemstvo gradilo svoje domove u većim mjestima, kao u Varaždinu, a pogotovo u Zagrebu, kamo se je premjestila središnja uprava iz Varaždina.

Među tadašnjim zgradama odlikovala se srušena bolnica na Jelačićevom trgu. Gotova je ona 1804. Nije joj se mogla odreći neka monumentalnost, pa i sam moderni graditelj Loos, poznati purist, proglasio ju je onomadne najboljom građevinom u Zagrebu (Szabo).

U Zagrebu se god. 1808. gradi domus regnicolaris istih značaja kao i palača Amadeja Varkonyija, sagrađena iste godine (njemački teater, danas prirodoslovni muzej). No među svim tim zgradama odlikuje se i svojom značajnošću i svojom monumentalnošću biskupski dvor, kao najvažniji spomenik ovog inače jalovog perioda. Ta prostrana palača gradila se dugo, dograđivali su je i M. Vrhovac (1787.—1827.) i Alagović (1829.—1837.). I taj monumentalni dvor nosi barokni pečat. Neki prielaz spram budućeg perioda čini skladna kuća porodice Šufflay (prvi dom glasbenog zavoda) na Kapucinskom trgu iz god. 1820. Kuće bogatijih građana nisu se razlikovale od plemićkih; ima ih više u Dugoj i Mesničkoj ulici. Manje imućni građani gradili su toliko karakteristične prizemnice s podkrovljem, a kad su bile jednokatne (često od

drva prvi kat), imale su otvoreni drveni hodnik. Obično su bile krenute sa zabatom na ulicu, te su se doticala krovišta susjednih kuće; karakterističnu sliku još danas pružaju takve kuće u Sjemeništnoj i u Tkalčićevoj ulici u Zagrebu, kao i kuće u Karlovcu izvan gradskih bedema na šetalištu. One su u neku ruku pogospođene seljačke kuće Poalpja.

Sve te zgrade, često solidne i često skladne, imadu jedinstvene osnovne proporcije u cielosti i u pojedinosti: prozori, vrata, velika kućna vrata, značajni okviri, završetci, profili i povišena krovišta, laganiji svodovi pripadaju u sklop građevinarstva srednje Europe.

Na isto takve zgrade iz istog perioda nailazimo kroz cielu Austriju, Madžarsku, Češku, Štajersku i Sloveniju. Nikakvih posebnosti nemaju te naše zgrade, pa ako se gdje i nađu većinom su lokalne naravi.

Kao što ova kulturna recepcija ima svoj strani izvor u gornjim krajevima, tako je isto tuđi izvor i u Dalmatinskoj Hrvatskoj. Tamo se zidaju ponajviše u tom vremenu obični vojnički objekti, utvrde i magazini. (Fort Imperial, Fort Napoleon i t. d.). Gradile su ih većinom strane čete francuzke, ruske (utvrda sv. Vlaha na Korčuli). Privatnici pak grade u mediteranskoj tradiciji, te se redovni venecijanski način gradnje u vilama i palacima zadržava; takve su i kapetanske jednokatne kuće s karakterističnim razporedom: u sredini ulaz i predddvorje sa stubištem, redovno lievo kuhinja i komora, desno tinel; u katu opet isti razpored: saloča u sredini, iz koje se ulazi u druge prostorije.

Pogotovo je strani biljeg u Bosni, gdje vladajuća vlastela nastavljaju graditi svoja zdanja po tipu čiste malozijske kuće s balkonima i mušebacima i zatvorenim dvorom. Riedke su đamije iz tog vremena zidane; one su centralne ili osmerokutne; grobni spomenici muslimanski imadu tu i tamo ponekad neku ornamentalnu naročitost, koja bi mogla naslutiti vezu s pučkom umjetnošću. (Knoll). No u svakom su slučaju svi ovi građevni oblici zadržali stilske oznake orientalne proveniencije. A koliko su kršćani smjeli održavati svoje samostane i koju tu crkvicu (Fojnica), oblici su i kod ovih uneseni, pače je i tu u tom periodu još barok dominantan, koliko

se kod ovih za umjetnost neznatnih građevina uobće može govoriti o stilu.

Graditelji svih ovih zgrada na cielom su području dobrim dielom obično dobri i vješti majstori, koji grade prema naučenom stranom kalupu ili stranoj tradiciji. Njihova se imena riedko iztiču, a ona su i nevažna; da su to bili i stranci i domaći, o tome nema sumnje. Arhivi Vojne Krajine i zapisi naših gradova spominju ta imena, i prema njima možemo zaključiti, da su to u većini bili stranci, jer njemačka i talijanska imena majstora prevladavaju. Među vojničkim inženierima ima mnogo i domaćih imena. Ovi su u burno i ratno vrieme gradili i spajali stara logorišta, probijali puteve za vojsku, gradili utvrde i mostove, a najvažniji su im i koristniji posao bile ceste. Jedan od tih je Nakić-Vujnović iz Knina (1763.—1805.), a drugi, koji se osobito iztakao, jest Josip Knežić (1786.—1848.) iz Petrinje, graditelj jedne možda od najljepših cesta, što vodi od Sv. Roka na Halan u Velebitu. Knežić je gradio i dielove jozefinske ceste.

O nekom kiparstvu ovoga doba ne može se uobće govoriti. Postoje neki grobni spomenici, svetačke figure, izpod razine prosječnog umjetnog obrta. Koji taj objekt ponešto nadvisuje običajne banalne tvorevine, kao oltari u Grižanima i u Fužinama od Jakova Mikše. Ovim umjetno-obrtnim objektima valja pribrojiti željezna vrata na kapeli nedavno srušene bolnice na Jelačićevom trgu u Zagrebu.

Značajno je, da su u manjim umjetno-obrtnim predmetima, kao urama, posoblju, svjećnjacima, knjižkom uvezu i knjižkom grafičkom uresu pojavljuju istodobno kao i u naprednom inozemstvu izrazite i čiste značajke empirskog sloga. (Urar Mrzljak u Zagrebu izrađuje takve ure, stolar Lugarić izrađuje 1803. empirski ormarić, podpisuje pače intarzijom A. L.). Novoselova, aliter biskupska tiskara tiska ukrase empirske i obskrbljena je empirskim slovima prije 1805.

Naprotiv slikarstvo takvih značajka nema. Oltarske slike ovog perioda ne dosežu umjetničku razinu, nose uglavnom još sve oznake baroka. Često se i loše kopije ili loše variante na renesansna velika umjetnička djela (na pr. Assunta prema

Tizianu u katedrali, koja je poslije uklonjena te se nalazi u župnoj crkvi u Pregradi). Izpod razine su i većinom portreti velikaša, crkvenih i svjetovnih, kao i pojedinih građanskih obitelji. Ove i ovakve slike izvode većinom putujući slikari, većinom dakako stranci; ima među njima i domaćih, dobar dio i iz redova svećenstva, a to su većinom redovnici. Među ovima imade i naših imena, kao što su: Miho Ćuić (1770.—1812.), rođen u Duvnu, a izradio je crkveni svod u Fojnici; Franjo Bogdanović (1790.—1830.) na Visu u Komiži izrađivao je crkvene oltarne slike; Josip Kirin (1781.—1849.) na Rieci; Juraj Srna u Sv. Katarini u Zagrebu izradio je sliku sv. Juliane (1831.), a Zagrebčanin Antun Keller u Remetama. Imade pače i taj slučaj, da župnik Horvat sam slika svoju kapelu sv. Vuka u Klenovniku (1826.). Na žalost, od te slike sačuvan je samo nadpis: Depinxit parroccus Nicolaus propriis manibus quam Horvath, quem genuit Krapina mater eius. Od stranih se spominju imena: Ivan Mertz iz Budimpešte; njegova je slika skidanje s Križa u novoveškoj crkvi u Zagrebu, pa slikar Neugas, koji je došao u naše krajeve u pratnji Marmonta, pa je zaostao u Hrvatskoj, gdje je portretirao plemićke obitelji. Spominje ga Tkalac kao portretista svojih roditelja.

To stilsko produženje XVIII. stoljeća sve tamo do 30-tih godina novog stoljeća znači istodobno zaostalost i zakašnjenje: proizvela ga je reakcija: ratovi, obća pauperizacija, bečki kongres, sveta alianca, kojoj je glavna briga bila održati i sačuvati staro, i dotući pod vodstvom Metternichovim »moderne ideje«. No one se nisu dale izkorieniti; na jugu i na sjeveru Europe bile su one žive, tražile su, istina, žrtve, ali su tražile izlaz iz tame reakcije. Štoviše, u černosotenjskom pravoslavnom carstvu zasjala je kao komet »Polarna zviezda«, Italija je bila sva u pokretu, carbonari vode borbu protiv tuđina, cieli kompleks romantike je u punom jeku: byronizam, oslobođenje Grčke, odkriće narodnih snova. Već je nova klasa i u likovnom području osvojila nove pozicije. Već su na Gericaultovoj splavi u oluji sazivali biedni i gladni pomoć, a Delacroixova barka već je plovila na tamnim aherontskim vo-

dama spram barikada nove ere, koja će likvidirati restauracije bečkog kongresa i obnoviti traženja ljudskih prava.

Naprotiv, kod nas vlada u to doba podpuna tama, podpuno mrtvilo; pravog likovnog života nema nikakva, a kamoli uporednog onomu u središtima Europe. Vrhovčeva poslanica 1807. bila je pravi i istiniti »glas kričećega vu pušćini hrvatskog slovstva«. U likovnom svietu ni takvog glasa nije bilo. Pojedinih izrazitih umjetničkih ličnosti nema; svagdje vlada u pravom smislu praznina reakcije. Ova ponešto popušta u novom periodu, kad se podiže umjetna konstrukcija nad svim naših stvarnim užasom, koja počinje pjesmom i postaje nekom prevedenom provincialnom biedermeierskom idilom, da svrši u užasu stvarnog centralizma i tuđinskog absolutizma.

DRUGO DOBA

1830.—1860.

(Dobrovoljna kulturna recepcija i prvi pokušaji kulturne resorbcije)

Čitajući većinu dosadašnjih prikaza, studija i djela književne poviesti ilirskoga pokreta, izkrsava pred nama gotovo dražestna slika, pomalo čuvstvena, pomalo patetična, prava pravcata biedermeierska slika. Naša ju je zanosna Klio izcrtala zlatnim pismenima. Izkrsao je taj drugi period u toj slici kao kakva čudesna priča ili kao draga legenda. U osvitku dana, kad sjaji na nebu »Danica«, provaljuje oduševljena mladost zarastlu trnjem guštaru, na čelu joj je čudotvorni vitez, koji odkriva i oslobađa začaranu i zaspalu kraljevnu. Uspavana djevica »rukama derži jednu na tri ugla osnovanu liru Iliriu, koju si na persi naslanja«. A taj bogodani nadahnuti vitez, vođa pobratima i posetrina složi u ovu »liru u soglasje« i zapjeva zanosno: »Hajde braćo hajd junaci, još Hrvatska ni propala!« Djevica kraljevna se probudila — sunce je granulo, i u pozadini te čarobne slike osvietlen je kip sad već radostne domovine, jer oko toga kipa vodi kolo grofinja Sidonija, a za njom domorodci u surkama i domorodkinje u narodnim kostimima kao na kakvom otmjenom plesu. Nad njima iz razkošnih oblaka sipaju vile cvieće iz svih naših dubrava.

Sigurno je da ovakvo prikazivanje može imati svojih čara. Sigurno je i to, da takvo slikanje imade svoje neko opravdanje, pogotovo tada, kad nisu postojali drugi slikari. No to opravdanje postaje vrlo labavo i slabi, čim nije moguće zamisliti našu tužnu i izmrcvarenu zemlju kao nekakav čarobni otok Ilirije, koji negdje sam o sebi stoji, i na kojem se spontano rađa novi život. A to opravdanje podpuno pada, kad se

stavi pred oči činjenica, da Hrvatsku ne sačinjavaju samo staleži i redovi kraljevstva s riedkim predstavnicima građanstva. Oni su tek neznatna čest, oni su gornji tanki sloj, družtvena nadgradnja, koja se je u tom periodu priklonila Beču. Pod spretnom agitacijom austrijskih agenata uhvatila se na meku dalekog plana slavenske federativne Austrije. Priklonila se sad Beču, kako se u prijašnjem periodu bila priklonila Pešti. Ovo priklanjanje Beču i Pešti može se većim dielom protumačiti kao bojazan, ne toliko za pravice kraljevstva, koliko za svoje vlastite pravice spram »onoj stranci naroda s kojom se je do sada kao robovima postupalo« (iz Vrbančićeva govora na saboru 1848.). I samo je ukidanje robstva (tlake) više ili manje preventivna mjera. »Zar smo mi imali čekati da se kakav Gubec pojavi i da seljake protiv plemstva pobuni. A sad bi ih bilo mučnije nadoknaditi nego prije dvesta godina. Zar smo imali čekati, da se kod nas ponove prizori galički, gdje su seljaci navalili na gospodu i sve vlastele bez obzira poubijali.« (Iz »Nar. Novina« pred sabor god. 1848.). Stoga nije nikakvo čudo, da se nisu domoljubne pjesme i budnice poklapale sa stvarnošću. Zastupnik svetoivanski Dolovčak sažeo je na tom istom saboru ovu činjenicu, jasno izričući: »Sloboda, jednakost i bratstvo samo su na jeziku«. Da je mnogo toga ostalo na jeziku i kod liepih rieči, svjedok je i St. Vraz, koji opaža točno u svom »Kolu« »maniu, da se kod svakoga čina više gleda na buku, kojom će pred svietom puknuti, nego li na čednu, spasonosnu posljedicu, koja će proizaći iz njega na korist naroda. To je uzrok da domorodna naša stvar sve još većma na površju pliva, nego u krvi naroda teče« ...

Pa kad se je i silom prilika pristupilo rješavanju najvažnijeg našeg pitanja, a to je bilo urbarno pitanje, pitanje ogromne narodne većine, onda su vrlo umjereni ljudi, koji su nastojali cielo pitanje riešiti pravedno, bez odkupa, bili prokazivani kao ljudi »koji su principia komunistička razprostranjivali«. (Iz govora Kaz. Jellačića na saboru 1848.).

Kako su vodeći krugovi, a to su bili Iliri, gledali na glavno socialno pitanje, tako su se odnosili i spram kulturnih i likovnih pitanja, koliko su ih ova potonja uobće zanimala.

Vanjski je naime poticaj prouzrokovao cielo ovo gibanje, a rješavanja su bila kompromisna: kombinacija najpravednijih namjera, romantičkih deklaracija i stvarne družtvovne reakcije.

»Zato sam ja toga mnenja, da u onoj mjeri sloboštine puku dademo: u koliko to i od nas duh vremena i kom se svi narodi klanjaju zahtjeva«, predlagao je križevački zastupnik Žigrović. Dakle »duh vremena« bio je odlučan, a ne spontanost, a pazilo se i te kako na mjeru.

Stoga je i revers Jellačićevu proglasu o ukinuću kmetstva (uistinu je to proglašenje požunskih zaključaka iz god. 1847.) proglas priekog suda. Tako tada »udari grom iz onog baš oblaka odakle mislili smo da će sladka rosa verh najpravednije nade naše padati«. (Iz pisma odsuđenih i izbatinanih Grobničana 1848.). A četvora stubička vješala priekog Jelačićevog suda govore jasnije i točnije, zašto »naša domorodna stvar na površju pliva«, nego što nas o protivnom uvjeravaju sve gazele, soneti, ode, eposi i drame, prevedene ili originalne.

Te činjenice, htjeli mi ili ne htjeli, izcrtavaju jasnije i vjernije profile naših preporoditelja negoli to čine najoduševljenije posvete i rimovna poklonstva gosp. Feldzeugmeisteru, pa onda tek banu Jelačiću Bužinskom, bez obzira na sve ono, šta je u svom srdcu zakopano za narod nosio i u svoj grob ponio. (Neustädter). A razsvjetljuju i pojavu istoga Ljudevita Gaja sa cielom pozadinom, više nego bakljade i vatrometi, bez obzira, opet na bilo kakvu arhivsku građu. (Ivić).

Pred tim činjenicama bliedi unapried spomenuta ona dražestna biedermeierska slika i pokazuju se osnovice polustanja, osnovice izkrivljenog razvitka, već i po imenu krivog, političkog, socialnog i kulturnog. To početno polustanje, ta početna izkrivljenost uza sve velike i pozitivne tečevine ovog perioda djelovat će sudbonosno na čitav razvitak u XIX. vieku, pokazujući, da je ono samo preostalo i istinito i živo i pozitivno u tom periodu, što je stvoreno i što je proizašlo iz najdonjeg sloja, a ne ono, što je šta više stvarno protiv njega u ime dalekih i maglenih perspektiva; ove je i onako život u podpunosti demantirao. Neminovne bit će po tom i korekture, koje će se vršiti cielim viekom uz velike i težke žrtve,

pače i rušenjem zbog krivih temelja često i onoga, što se je izpravno bilo poslije gradilo.

Da se u tom početnom polustanju nameće i razvija diletantizam, nije nikakvo čudo; ekonomski uvjeti mu pogoduju, poslije će upravo ti ekonomski razlozi priečiti razvitak istinitih talenata i siliti ih u diletantizam. Za svoju zabavu i razonodu bave se umjetnošću ljudi, koji su zaposleni ili drugim poslovima ili koji nemaju nikakva posla; potonji je slučaj kod diletantica. Tako modelira svećenik Marko Badovinac, Žumberčanin (1771.—1851.). Zabavlja se režući u drvo, isto kao što slika Stjepan Marjanović, župnik (1802.—1860.). On kopira i prepravlja, bolje, adaptira neke razširene i poznate englezke gravure, a cilj mu je pouka. Izrađuje i svetačke slike. Spominje se i Pavao Stoos kao vješt diletant. S većom spremom izvedene su slike Anke Marović (Venecija 1815.). Naravno da u to doba upravo cvate diletantizam u tako zvanom boljem družtvu; slikanje je nuždni dio odgoja dobro odgojene plemkinje. Marija barunica Stürmer rođ. Bedeković slika pače autoportret, isto radi i Karolina pl. Mihanović, kojoj se ne može zaniekati talenat. K ovima valja pribrojiti nešto kasnije i Anu pl. Novak, kao i Franjicu Doljsku Daubači. Stručna naobrazba ili podpuno manjka ili je vrlo neznatna, stoga su svi ovi radovi na vrlo nizkoj razini, tek ponekoji imadu dokumentarnu kulturno-povjestnu vriednost. Vještina i samo majstorstvo prepušta se drugima, dobrim dielom strancima.

Domaći majstori klesari, koji pokazuju više spretnosti od diletanata, jesu u oblasti plastike Mikula Paskvanin, Riečanin, (1810.—1867.), koji kleše oltare; pa Valentin i Josip Rabula, samouci, koji izrađuju kipove za Kostanjevicu; takav je i Riečanin Petar Stefanuti.

Sama majstorija i zanatska sprema ne dolikuje se višem sloju, ona se podcjenjuje, i tako se dogodilo, da je bila tek nošena od građanskoga staleža, koji se sve više u našim krajevima u tom periodu afirmirao, te je primao ujedno sve više stranih spremnih stručnih sila u svim granama, jer elementi seljački, koji su se dizali u građanski stalež, nisu te spreme

ni toga stručnog znanja mogli imati. Riedki sloj građanski primao je i popunjavao se razstrojstvom plemstva, koje je već tada bilo u punom jeku; s druge strane pritjecali su tom sloju seljački elementi u prvoj ili drugoj generaciji. Ta raznolična družtvena formacija nije mogla imati jaku resorbtivnu moć, zbog toga je i razumljivo, da se strani elementi polagano uklapaju i udomaćuju tek u kasnijim pokoljenjima. No ipak je ta resorbtivna moć tolika, da kraj i nadošlog absolutizma s novim germanizatornim valom centralizma uspieva održati, pače i pojačati svoj utjecaj, kako to liepo pokazuje udomaćenje i pohrvaćenje pojedinih putujućih i doseljenih stranih majstora. Ti znalački radnici na likovnom polju uglavnom namiruju obične i dosta male potrebe našega družtva bez velikih umjetničkih pretenzija. Njihov se rad kreće na liniji unošene uljudbe u naše krajeve, pa kad takav majstor, u pravom smislu, razvije svoje djelovanje, nastaju vriedna solidna djela. A u najboljim primjerima ne nose samo pečat vremenski, već imadu i značajka umjetničkih osobnosti. Takve značajke nesumnjivo imade rad Bartola Felbingera (1785—1871.), graditelja, čiji rad daje čitavom drugom, a ponešto i trećem periodu u gornjoj Hrvatskoj, a napose u Zagrebu, posebni biljeg. Istina, rad Felbingerov počinje već u prvom periodu, jer je Felbinger već 1809. u Zagrebu kao »assumptus in architectum«. Njegov je rad golem, većinom je vezan uz grad Zagreb, no nije izključeno, i više je nego sigurno, da je gradio i izvan Zagreba. Pojedini plemićki dvorci u Zagorju (možda Hellenbachov dvorac kraj Marije Bistrice) i u Prigorju, a možda i pokoji u Karlovcu ili u Glini odaju Felbingerovu ruku. A često se mnoge zgrade iz tog perioda, koje imadu iste značajke, pridavaju Felbingeru, premda se to ne može dokumentarno utvrditi. U tom se slučaju događa isto, što se prečesto već u poviesti umjetnosti dogodilo, da se najznačajnijem imenu pripisuju radovi nepoznatih i manje važnih radnika iste struke. Naravno postoje za brojne zgrade nesumnjivi podatci, da ih je gradio Felbinger.

Taj najreprezentativniji graditelj zagrebački rodio se 1785. u Chebu u Češkoj. U Beču je prošao sve stupnjeve ono-

ga doba za postignuće službenog priznanja graditeljske majstorije. G. 1809. je u Zagrebu, gdje djeluje do konca života 1871., uz mnoge burne peripetije. U zagrebu naime postaje brzo ugledan i bogat posjednik, a umire kao starac u najvećoj biedi, možda ponajviše krivnjom svog lakoumnog i raztrošnog sina, koji je isto tako bio graditelj. U Beču se tada vodila borba između starog baroknog načina i novog klasicizma, koji je bio nov za Beč u vrieme kongresa. Završila je pobjedom klasicizma. Felbingerovim radom u Zagrebu našla je ta borba živog odjeka, a i rezultati su bili tu.

Brojna arhitektonska djela B. Felbingera čine uglavnom čedne građanske kuće i riedke monumentalne građevine. Bile su to isto tako čedne palače kao i građanske kuće. K ovima valja pribrojiti manje objekte, kao ljetnikovac biskupski u Maksimiru, različite ulazne dveri, vrtlarske kuće, stražarnice i vrtne ograde. U prvoj skupini među gornjogradskim kućama valja iztaknuti Jakčinovu i Friganovu kuću (Demetrova ulica). Ova potonja ima oble lukove na prozorima, skroz naglašene horizontalne, sa strane po dva pilastra sa skladnim kapitelima, jednako takve fine i skladne profile na konzolama. Na tim zgradama karakteristična je često udubljena niša, u kojoj je ugrađen glavni ulaz. Skladna cjelina pročelja nije nigdje narušena; ona je postignuta najmanjim i najjednostavnijim sredstvima. Sve te zgrade imadu u sebi dosta jednostavne otmjenosti. Tlocrti su im jednostavni, konstruirani prema potrebi i prema diktatu samog terena. Stroga je simetrija svuda provedena. Karakteristična su stubišta u jednokatnicama i dvokatnicama s lukovima (kuća Dömötörffyja u ulici Pavla Radića).

Pregradnje ili dogradnje stranih objekata, koje je Felbinger obavljao, imadu iste značajke. Felbinger je postizavao gotovo uviek cjelinu i savršeni sklad, štedio je dekorativnim motivima. Štedio je, ali ih nije izbjegavao. Njegova je najmonumentalnija zgrada tako zvana »Dvorana«, prvi narodni dom (Opatička ulica). Ovdje je valjalo stvoriti de facto dva pročelja. Zapadno pročelje je Felbinger riešio tako, da je flankirao jezgru zgrade, u kojoj je u istinu reprezentativna dvorana, dvjema nižim krilima. Ova zapadna strana, mirna i

skladna, čini sretan kontrast bogatijoj iztočnoj strani. Podgrađena lukovima središnja veranda prvog kata drži na četiri velika stupa balkon drugog kata. Uza sve skromne dimenzije, stilski čista arhiktetura svojim uravnoteženim skladom izaziva jak dojam monumentalnosti. Nutarnjost krije možda najskladniji prostor starog Zagreba i sigurno najljepše stube, što ih je majstor Felbinger izradio. Prigradnja palače grofova Jelačić s velikim portikom čini mi se, uza svu slikarsku draž, manje sretnom. U tom monumentalnom portiku ima nešto neskladno, naprotiv u Alagovićevoj vili u Novoj Vesi sve je u pravilnim i skladnim odnosima. Takav je biskupski ljetnikovac u Maksimiru, možda najuspjeliji i najdražestniji Felbingerov rad. No Felbingerovo izpravno arhitektonsko shvaćanje ne pokazuje samo brojne pojedinačne zagrebačke zgrade, već i pojedini zadatci, gdje je Felbinger rukom umjetnika rješavao ciele ulice, skupnost zgrada i njihovu međusobnu vezu (razkrstnica Demetrove i Opatičke ulice). Felbingerovo izpravno shvaćanje arhitekture postaje nam razumljivo kad uzmemo u obzir da je Felbinger proizašao iz onog perioda, koji istina nije mnogo govorio o stilu, već je sam još stil stvarao. Izašao je iz one možda posljednje generacije, koja se je obrazovala praktičnim radom u svojim korporacijama od običnog zidara do graditelja, a nije učila arhitekturu tek uz crtaći stol. Nesumnjivo je, da je Felbinger bio izrazita umjetnička ličnost; on je jedan od mnogih predstavnika velike zajednice graditelja istovjetnog shvaćanja u srednjoj Europi. Time je protumačeno, kako su Felbingerovi radovi istodobni i istovjetni s isto takvim radovima po Štajerskoj, Austriji, Češkoj i Madžarskoj, ukratko po cieloj srednjoj Europi. Svi ti radovi nose oznaku biedermeierskog stila ili, kako je netko u šali točno označio taj stil, »empire des kleinen Mannes«. Svoj korien vuče Felbinger iz Beča, tamo su mu učitelji i uzori. Dosta je napomenuti mnoge sličnosti Felbingerove zagrebačke »Dvorane« i tako zvanog Freihoffa u Nussdorfu (1830.), a postoje te sličnosti u gotovo istom razporedu i u upotrebi balkona i stupova. I kuće zagrebačke od tog našeg majstora čine se kao neko provincijalno izdanje bečkih kuća; sličnosti i istovjetnosti su značajne; tako navodim primjera

radi bečke uzore: kuća u Mödlinger Hauptstrasse 96, u Greinergasse 24, ili poneke kuće u Kahlenbergerstrasse, pa zgrade u Meidlingu, Grinzingu i Heiligenstadtu.

Pojavom B. Felbingera vezani su kod nas uzko i prvi početci vrtne arhitekture. Kao takve možemo spomenuti biskupski vrt ili perivoj na Ribnjaku, pa novi biskupski vrt u Vlaškoj ulici i konačno današnji Maksimir, koji je već biskup Vrhovac zasnovao i dao mu osnovne konture, a nadbiskup Haulik konačno dovršio. U biti je taj perivoj više ili manje kopija čuvenog perivoja, koji je uredio knez Hermann Püchler-Muskau na maloj rječici Neissi. Taj je njemački velikaš proveo na svojem dobru englezki način uređaja perivoja. I na taj je način preko Njemačke dospio do nas tip englezkog perivoja već 50-tih godina. U takovu se perivoju slobodnog tipa pružaju gledaocu uviek nove vedute; zasađene su tamo grupacije drveća prema osnovi, smještena jezerca, mali vodopadi i konačno arhitektonski objekti u svrhu dekorativnosti, bilo da se iztaknu važne točke (hramovi, glorietti i t. d.), bilo da se oživi slika krajobraza. U toj vrsti arhitekture bio je Felbinger pravi majstor, kao što to pokazuje stražarnica u Maksimiru, ili pojedine zgrade u Zagrebu, ili onaj dražestni arhitektonski ensemble na iztočnom ulazu u nadbiskupski perivoj u Zagrebu.

Od god. 1850. surađuje s Bartolom n j e g o v s i n, također graditelj. On i poslije nastavlja očeve projekte, ali nema sam nikakve posebne osobnosti. No nije samo Felbingerov sin prisvojio klasicističke oblike, već su ih i neznatni graditelji i zidarski majstori prisvojili, tako da oni traju dalje. Životare s malim variantama i poslije 60-tih godina sve u periodu pravog razsula svakog arhitektonskog osjećanja, u onoj najtamnijoj epohi arhitekture, kad je zavladalo jalovo kopiranje najraznovrstnijih stilova.

Dok se u drugom perijodu u sjevernoj zoni Hrvatske gradilo biedermaeierskim klasicističkim oblicima, u južnom se dielu u to doba pojavljuje neke vrsti klasicizam, koji forsira u iredentističkom pravcu izravno prenošene oblike iz Italije, kako to dokazuje primjer Bajamontieva diktata u Splitu. Bajamonti gradi teater Splitu 1859.; poslije je taj teater izgorio.

Pod Bajamontiem se počinju graditi i tako zvane »Procurative«, koje bi imale biti u malenom imitacija mletačkih prokuracija, — na splitskom Marmontovu trgu. U Dubrovniku gradi Splićanin P e r i š i ć novu obćinsku zgradu i Bondin teater 1862. I u Šibeniku je kazalište iz toga vremena. Sve te gradnje sigurno nose donekle vremenski pečat, ali nijedna od njih ne pokazuje neke osobitosti, a nekoje od njih nemaju ni običnog izpravnog arhitektonskog shvaćanja, koje je toliko jako, a i živo danas u opusu zagrebačkog majstora Bartola Felbingera.

Kako je Felbinger bio stranac, tako je u tom periodu i većina drugih likovnih radnika, a pogotovo slikara, sastavljena od stranaca. Po narodnosti su to Talijani i Francuzi, ponajviše Niemci, a ima i Čeha i Slovenaca. Slično Felbingeru, poneki se od tih putujućih ili doseljenih majstora u našoj zemlji udomaćuje, tako Slovenac Stroy osniva prvi slikarski atelier prije god. 1848. u Zagrebu. Svi ti slikari su majstori, a ima ih i vrlo dobrih. Oni namiruju, poput Felbingera, male potrebe naših krajeva bez velikih umjetničkih pretenzija. Izrađuju većinom portrete, i to od velikih reprezentativnih službenih, preko malenih obiteljskih u ulju ili akvarelu, pa do minijaturnih na bjelokosti. Njima uglavnom zahvaljujemo čitav bogati kompleks biedermeierskog portreta ovog perioda u sjevernim krajevima. Taj kompleks počinje 30-tih godina (ima i pojedinih portreta istih karakteristika i ranije), u najbunijem je cvatu oko 50-tih godina, te je po tome vremenski isto tako kao u prošlom periodu u zakašnjenju spram većih kulturnih središta, gdje se romantikom uztalasani oblici već sređuju u realizmu. U tom periodu u našim sjevernim krajevima rade V. P o r k e r t h, T h. H e i n r i c h, F e r s t n e r, V o g e l, L i e d e r, G. D e c k e r, K r o n b a c h, Z i e g l e r, H e r l i n g e r, K a p s, S t a r k, S t r o h b e r g e r, M a t i g n a n i, G r e g o r B a l d i (1839.) i drugi, kojih i onako imena kao i ovih nemaju za poviest umjetnosti većeg značenja. Osobitu vještinu pokazuju radovi W. M o s e s a, rođenog Varaždinca. Da je među tim portretistima bilo i ljudi našeg imena, dokazuje kopija portreta hrvatskog protonotara Praunspergera, koja je signirana od L a d i s l a v a

Jelenčić a u Odri 1847. No najveći broj tih obiteljskih portreta plemićkih i građanskih, nije signiran. Slikari su anonimni, vjerno slikaju tadašnje družtvo. Prenose točno kostim i u svojim najboljim primjerima ne zaostaju nimalo za isto takvom produkcijom sličnih portreta u srednjoj Europi. Podvrgnuti ukusu svojih naručitelja, svi ti slikari postavljaju vriedne i značajne kulturno-prosvjetne dokumente jedinstvenih stilskih karakteristika. I nije potrebno reći, da je taj upravo biedermeierski portret jedini stilski jedinstven slikarski kompleks kod nas u čitavom XIX. vieku. Svi su ti portreti čas bolji, čas slabiji, uglavnom umjetno-obrtne naravi. Poneki su primjeri i više nego umjetno-obrtni objekti ili samo vremenski dokumenti, tako na primjer prekrasni portret Franje Kružića 1848., izvrstno slikan, pun izraza, od nepoznatog majstora u Narodnom muzeju, izdiže se svojim kvalitetama nad prosjek; a pogotovo dječački portret u vlasništvu obitelji Gavelle od nepoznatog majstora, možda najstilskiji portret iz tog perioda, koji je bio na dohvatu piscu ovih redaka.

Ovdje treba spomenuti i Matiju Brodnika, koji je živio u Karlovcu i u Zagrebu, gdje je 1845. umro, a slikao je svod novoveškog Sv. Tome, koji je srušen 1893. Sva je prilika da je u prvoj polovici ovog perioda najviše zaposlen Slovenac Michael Stroy (1803.—1871.) među svim nabrojenim slikarima. Rođen je u Ljubnu, a umro je u Ljubljani. On je gotovo službeni dvorski slikar biskupije, nastoji podati reprezentativnim biskupskim portretima (Haulik, Alagović) neku posebnu službenu ukočenu veličajnost. Operira kod tih portreta običnim banalnim kulisama od zavjesa i stupova. Portreti obitelji Reizer (Samobor) i obitelji Stanković-Hatz mnogo su prirodniji, možda je najbolji portret senatora Kavića, no ni na jednom od njih nema one intimnosti i one sasvim slikarske igre svietla, što se opaža na njegovoj slici mlade djevojke prema Amerlingu u Ljubljanskom muzeju. Od portreta svakako je portret Stanka Vraza najbolji. U drugoj polovici ovog perioda čini se, da je više cienjen Slovak Ivan Zasche (1826.—1863.) kao portretista. Nije samo više tražen, nego su i njegove kvalitete daleko bolje nego Stroyeve. Rodio se u Češkoj u gradiću Jabloncu, i

valjda je slikarski zanat izučio u Beču, jer već 1846. sudjeluje na bečkoj izložbi. Dvie godine kasnije izlaže veliku uljenu sliku »Pejzaž sa Kobenzela«. U Zagreb ga zove god. 1850. biskup Haulik. Za njega je izradio litografije, koje prikazuju perivoj Jurjaves (Maksimir). Putovao je 1855. na zahtjev bana Jelačića Likom i primorjem, i na tom putu izradio solidne kostimne folklorne studije i poneke vanredne krajobraze s krša, a ima i sliku seljakinja iz Brinja. Te studije nisu čisti akvareli, više su to studije olovkom, koje su pojačane akvarelom. Takva je studija — vanredno fino crtana — za litografiju Zagrebačke vedute, a nalazi se u Grafičkoj zbirci.

Taj fini crtač, koji je već u to doba vrlo točno opazio značajke našeg osebujnog krajobraza na kršu, slikao je i mnogobrojne crkvene slike za župne crkve u Stenjevcu, Pušći, Brezovljanima, Prozorju, u Maču i Lovrenčini, kao i u kapeli negdašnje bolnice na Jelačićevu trgu. Tamo je naslikao 1856. »Izpovied češke kraljice Ivane pred sv. Ivanom Nepomukom«. Postoje od njega i mnoge pojedinačne slike, kao Sv. Obitelj (vlasničtvo Bartulića) i Majka Božja (1861.) u Narodnom muzeju. Sve te slike su izpod prosjeka; u samom načinu slikanja imade nešto mrtvo i suho. Komponirane su po običnim shemama. Daleko je bolji i svakako na razini srednje europske produkcije Zasche, kad slika portrete. U njima je sačuvana dobra tradicija bečke portretne škole. (Schneider). Slikao je pojedine obitelji skupno, tako obitelj grofa Pejačevića, obitelj baruna Hellenbacha, Malinovu obitelj, Ivu, Teodora i Sidoniju, zatim Nikolića i druge. No bolji je svakako u ženskom portretu, a najbolji u manjim takvim stvarima, koje je izrađivao akvarelom (Aleksandrina Stanković Vukotinović ili Olga Erdödy). Kultiviran ukus, spretan aranžman, nikakvo produbljivanje izraza i velika tehnička vještina jesu svojstva, koja je svakako Zasche imao. To najočitije pokazuje njegov odlični portret grofice Aleksandrine Kulmer. Dr. A. Schneider, po čijoj studiji (u »Svietu« god. 27.) navodim glavne podatke ovdje o Zascheu, opisuje ovako ovo odlično djelo: »Sa tamne, žućkasto-smeđe pozadine i crvenog fotelja iztiče se lik mlade žene odjevene haljinom od modrikasto-sivog svilenog tafta s bogatim čipkastim nakitom.

Na grudima velika, vještački povezana petlja od crvene svilene vrpce. Vanredno je slikovito namješten aranžman cvieća i lišća u crnoj, gladko počešljanoj spletenoj kosi. Inkarnat je izvanredno topao.«

Ta harmonija šara i taj spretni aranžman, u kojem ima bezuvjetnih realističkih crta, pa sam način obradbe ipak nas upućuje, da možemo pribrojiti Zascheove portrete u ovo doba, ma da već pojedine slike, nesamo po naslikanim kostimima, pripadaju kasnijem vremenu. U ovom krugu portretista valja još spomenuti Rječanina Franju Kolomba, koji slika dokumentarne portrete na Rieci 1830.—1843. pa isto takvog portretista Rafaella Martinija, koji slika do 1840. u Splitu, dok Speranza slika na Korčuli. Značajni grafičar P. Mančun iz Dubrovnika odbio se zarana od naše zemlje, kao i Bartol Marković, 1813., bakropisac. Obojica su radili u Italiji.

Kod najznačajnijih vremenskih izraza tog perioda vidljive su i vrlo značajne osnovice njihove u zanatu. Kako je majstorija važna i odlučna kod građevina i slika, osobito portreta, tako je ona svojom vrsnoćom i odlučna i važna za čitav umjetni obrt. Klasicističke su forme prožele cieli rad u preraznim strukama, i gotovo nema iznimaka ni u jednom obrtu. I u tom periodu, ponavljam, možda nalazimo posljednji put stilsko jedinstvo cielog likovnog života. U proporcije skladnih Felbingerovih prostora pristaju spomenuti portreti; takva su i odiela, posoblje, pribor, knjige i one male sitnarije, koje intimni život dnevno nanosi. Od najmanje bravarske radnje do posoblja većih dimenzija — svagdje vlada jedinstvo, od škatuljica, preko sentimentalnih spomenara i sličica, do najraznovrstnijih kućnih pribora oblici su jedinstveni. Da je taj biedermeierski umjetnički obrt bio nada sve solidan, dokazuje posoblje. Ovo ne samo da je sačuvano, već često vrlo dobro služi i današnjim potrebama, jer su jednostavni praktični oblici zadržali svoju nepromienjenu funkcionalnost sve do današnjeg dana. Često su ti oblici poslužili, osobito u posoblju, kao uzor kasnijim vremenima. Svakako prema kasnijoj konfuziji različnih izmišljotina i raznih imitiranih »stilova« značili su na tom polju mirnu, staloženu i

izkustvom posvećenu vriednost, koja nije uza svu svoju funkcionalnost zatajila ljepotu.

Biedermeier je izraziti derivat klasicizma, a nosilac mu je građanski stalež. Jednostavnost njegovu rodila je nužda. U našim stranama ovaj čisti građanski izraz upotrebljuju, nose i služe se s njime svi oni, koji pripadaju gornjem tankom sloju, bilo plemići bilo purgari. Isto se događa i po Njemačkoj, a pogotovo u Austriji, gdje je družtvena struktura ostala kompromisnom. Da se vidi, kako je taj građanski izraz u spomenutim stranama u zakašnjenju spram onih središta, u kojima je uza sve restauracije zavladalo građanstvo, dostaje u glavnim oblicima naznačiti u tim vodećim središtima likovni razvoj. Prva je četvrt XIX. vieka četvrt klasicizma. Građanstvo je revolucijom pobiedilo feud i iztislo ga sa vladajućih pozicija, te se u tih 25 godina to ojačano građanstvo drapira klasicističkim kostimom i pozira stare republikanske Rimljane. Svi su oblici strogi i uravnoteženi, arhitektura ima još donekle svoj vladajući položaj. Svagdje vlada stilsko jedinstvo, kao i stroga plastičnost i još stroži nacrt.

Kod nas naprotiv kako smo vidjeli, postoji kontinuitet nekog slabog likovnog bivstvovanja, neko vegetiranje, koje da bi se moglo pribrojiti baroku prošloga vieka.

Druga četvrt stoljeća u vodećim središtima znači u likovnom životu raztvaranje forme — popuštanje strogosti. Oblici se klasični napuštaju, mjesto egzaktnog crteža i stroge plastičnosti pojavljuju se ton i boja. Mjesto strogosti i stegnutosti — romantično izživljavanje: ovo, vođeno osjećanjem, lomi kalupe racionalizma i kvari stilsko jedinstvo.

Kod nas pak protivno takovu likovnom postojanju — stilsko jedinstvo provincialnog biedermeiera, naravno samo u tankom plitkom sloju vrlo složene strukture — neko polustanje, koje se ne svršava 50-tih godina, već traje likovno sve do 60-tih godina, tako da se konac našeg biedermeiera stilski poklapa s modnim formama Drugog Carstva (Zasche-Winterhalter), a da nije bilo logičnog razvitka preko romantike, kao što je to bilo istodobno u Europi.

Istina, u tom našem polustanju, kako smo napried vidjeli, javljaju se pojedine pojave na likovnom polju, no sve one

nisu bile ni toliko naše, ni toliko urođene, a koliko su i bile naše, nisu bile likovno toliko značajne. Zbog svega toga u toj fazi izkrsava još jače i još značajnije lik Vjekoslava Karasa (1821. do 1858.), i to više po njegovu tragičnom životu, nego možda po njegovim preostalim radovima. Tragični njegov život prikazuje se kao bolni i tmurni simbol, kao otužno proročanstvo svih tragedija, svih napora, svih muka, koje će se kasnije i u XIX. i XX. vieku nizati. Te će muke tvoriti neprekinuti lanac težkog uzpinjanja, uzaludnog htijenja, naprezanja, polovičnih rezultata, neuspjeha, klonulosti, biega u kič i sklanjanja pod jeftinu firmu poluumjetnosti. Cieli niz talenata bit će osuđen da se žrtvuje. Oni bi u drugim sredinama, pod drugim uvjetima pokazivali kud i kamo veće i značajnije rezultate, nego što su pokazali u ovoj našoj periferičnoj sredini bez likovnih tradicija bujnoga života, bez naravno izgrađenog družtva, a i bez velikog ekonomskog blagostanja. U takovoj se sredini ne će moći oteti likovni razvitak od artificielnih karakteristika. I on će izrasti slabunjav i neizrazit, pomalo nastran i čudan, poput neke umjetno uzgojene biljke u stakleniku, bez prave naravne topline i svietla. Još prije nego su procvali cvietovi te biljke, zgrbit će se ona i uvenuti, a neprocvali pupovi zažutjet će, a da nisu ni pokazali plamene boje svoga cvieta, kamoli donieli zdrav i sočan plod.

Tipni slučaj Vj. Karasa ima sve oznake takova prerano uginulog razvitka, ma da u to vrieme, 1850., kad se mladi Karas vratio natrag u Hrvatsku, njegova domovina najmanje nalikuje stakleniku, u kojem se može njegovati presađena biljka likovne umjetnosti. S jedne strane suludi centralizam i nasilje Bachova sistema, a s druge ilirska magla jasno označuju to doba.

U toj tamnici, u toj sredini među špijunima i doušnicima, u tom vrzinom kolu, valja zamisliti Karasa, slabunjava i boležljiva mladića, melankolika, koji nosi u sebi božansku iskru talenta. Oči zastrte sjetom i čežnjom, smeđa kratka brada, kestenjaste valovite kose, tamni zavinuti nos i bliedo lice. Na glavi kalabrežki širok sivi šešir. Kostim mu je sačinjavao otrcani baršunasti kaputić i karirane hlače. Tako ga

je vidjela stara Vranicanka i takav je bio lik prvoga »ilirskog slikara« (po studiji A. K. Cvijić): zaneseni biednik, romantik po naravi, skeptik spram sebe i u isti čas biedni slabi dečko, razdražljiv i podatljiv. Vjeruje svima, prava je dobričina i naivčina. Vjeruje i zaklinje, moljaka lievo i desno. Svaka molba, svaka prošnja znači za njega novo poniženje, novu ranu; on je u pravom smislu započeo »učiti jednu umjetnost od kruha i vode živjeti«. (Iz pisma Gaju, na koje, naravno, presvietli Gaj ne odgovara . . .).

Sve to zaklinjanje, prosjačenje, ponizivanje, ti očajni krikovi, vapaj za pomoć rađa konačno ipak uspjehom. Ali kakav je to uspjeh! Rađa karierom Karasovom. Karas postaje pomoćni privremeni Zeichenlehrer na šegrtskoj privremenoj školi. »Neuspjeli genij« postaje privremeni i pomoćni ces. i kralj. »beamter«; i mjesto »Ilirio, slavna i mila, Tvoga sina vredna dela, da po svetu rastru krila, ko neumarlog Rafaela« (»Danica«), Ilirija mu daje gorku koru hljeba, kojom se ne može ni živjeti ni pristojno umrieti. No taj mladi slikar, pomoćni Zeichenlehrer, bohem, taj odrpanac, koga preziru, nije ni sposoban da se na najnižoj beamterskoj ljestvi pokaže vriednim i da time bar svojim »dobročiniteljima« s uspjehom zahvali na izkazanoj milosti. Taj naime gladni svat misli još uviek na umjetnost, on sanja. Melankolik u sjeni gričkog biedermeiera sanja o Italiji, spominje se Venecije: »Kakav liepi grad za slikara! Kakov Paoli, Tizian, Palma, Giorgione! To su pjesme za oči, za gledanje«. (Pisma). Dok tako taj biedni zanesenjak izaziva čarobnu maglu laguna, sav onaj tajanstveni sviet imaginacije, one zlaćane tople boje, dotle ga biskup, »verhovni nadziratelj školske oblasti«, strogo kori za njegove školske radove, koji nikako »pram zahtevanja zadovoljiti mogu«. Jer naš Karas kao školnik nije nikako mogao napustiti svojih sanja među ruljom đaka, šegrta. I dok su se đaci cerekali tome nastranom dugovlasom pedagogu, pa dok su se ti šegrti tukli kao poludjele životinjice i tjerali šegu sa svojim učiteljem, on ih nije promatrao, njegove su zamagljene melankolične oči lutale i gledale valjda negdje daleku Via Calzaioli, kako skreće kraj elegantnog Bigalla pred divni Baptisterij. Gledale su te oči uspomene, koje su oživljavale

njegovu tajnu misao, oživljavale lik njegove Beatrice. I u buci i jurnjavi šegrta valjda je i nehotice šaptao svoje davno zaboravljene nesumjerne i nesavršene verze: »Poesiolle nate per causa sua«.

Candidissima rosa... candida columbella... Ponavljao je svoje stihove i sanjario dalje prolazeći Gričem. U svojoj je mašti valjda tražio na krivuljama Save tok Arna i iz srebrnih mrlja vrbika daleke panorame gradio je dragu Firencu, Toranj Giotov, kupolu Duoma, prkosnu silhuetu Signorije i tamne čemprese Bobolija. Sve to je gledao živo, kao da stoji kod S. Franciscana Fiesolima. Kao kakva fata morgana rasla je pred njim slika Firenze, što krije čudnu i tajnu proljetnu harmoniju boja, linija i oblika, anđeoskog Beata, profinjenog Botticelija i divnog Lorenza di Credija, učenika Verocchieva, kojega je Karas tamo daleko nekad kopirao. Sve to se pred njegovim očima niže: spomen za spomenom, slika za slikom, sanja za sanjom.

A kruta stvarnost je sasvim drugčija. Ne znači samo šegrtsku školu s jadnom plaćom, koja nedostaje, već znači i »ozbiljni posao«. Ma kakav bio posao, valja biti sretan, ako se uobće dobije. Karas je tako »sretan«, naručili su mu da »malja« za karlovačku tridesetnicu cimere, cesaro-kraljevske orlove. I tako se zgodi, da ta sreća tih i takvih naručaba polagano briše sva prijašnja osjećanja. Izraziti njegov talent, koji uza sve neimaštine, kraj sve svoje nesavršenosti, slika ipak našu najbolju portretsku sliku XIX. stoljeća, daleko zaokruženiju nego što je kasniji Bukovac, malja cimere, malja crne i dvoglave orlove za cesarsko kraljevsku potrebu! Na taj se način lama sav nauk, sve htijenje na neimaštini. Glad i bieda trne i ništi sjećanja, preostala mu je još gitara, koju mu je poklonio njegov drug u Rimu; njom se prenosi taj »eigensinniger Kroate« u svoje najsretnije vrieme, koje je proživio kao mladić u Rimu. Toliko je bilo sreće tada, da je i pjevao, pače pokazivali su mu kontrapunkt, a sad... od svega preostalo brenčanje gitare. Ton za tonom, glas za glasom slaže njegovu prošlu sreću. Slažu ti tonovi, te melankolične melodije onaj grandiozni pejzaž, koji je dnevno promatrao iz dodieljenog mu ateliera na krovištu Palazza Venezia,

iz ateliera, gdje je poslije bio i Quiquerez i Kršnjavi. Sasvim gore u visinama, tamo je kutrio i radio. Pred njim je ležao vječni grad. Zeleni bokori podno Quirinala, uokvirene pačetvorine krovova, čak tamo podno Pincia. Pinije, zelen, sunčane svietle točke blistavih palača, ljeskala se Villa Borghese, a Monte Mario je vezao na toj jedinstvenoj panorami naslagane kubuse vatikanskih zdanja sa razasutim vilama tiberskim. U sredini, kao staro sivo srebro, kupola sv. Petra; pred njom stražari nizki cilindar Anđeoske tvrđave. Slagali su ti tonovi gitare uspomene oduševljenja i zanose, Quale e colui, che forse di Croazia vienne a veder...

I čini se, kao da su se u našem likovnom razvitku po prvi put otvorile naše oči slučajem Vj. Karasa. Otvorile se naše rođene oči i zanosno se zagledale u ljepotu, vidjele i osjetile sklad. Kao da je po prvi put otvorio za nas put od viđenog spram umjetničke realizacije. Na tom početku, na toj putanji svakako je cjelokupan rad Vj. Karasa, koliko je poznat i koliko ga možemo još danas dohvatiti i pronaći. Dieli se u tri perioda ili tri skupine. Prvi period sačinjavaju dječački pokušaji: crtanje, male akvarelne čestitke, kopije po najraznoličnijim predložcima, malene uljene nevješte sličice, ukrasi cvećem na spomenarima. Siromašni sin karlovačkog krojača (bilo je šestero djece) prodavao ih je po groš svojim mušterijama. Garnizona Karlstadt posjedovala je, kao što je to bilo običajno, među svojim častnicima takozvane »Schöngeiste«, koji su se za zabavu bavili svime mogućim, pa tako i slikanjem. Takav amateur cesarske i kraljevske pukovnije odkrio je maloga Karasa. Bio je to Koss von Kossen, veliki dobričina, koji se je mnogo brinuo za maloga i gladnoga krojačkog sina. Preporučio ga Hauliku i drugim uglednicima, te je i njegova glavna zasluga, da je mali karlovački »velekrotki« dječak dobio podporu i pošao na nauk u Italiju. Preko Milana, pa onda Bologne stigne Karas u atelier Salghetti-Driolija, Zadranina (1811.—1877.). Početno školovanje u atelieru tog slikara može se uračunati, kao neznačajno, u početnički period.

Pravog metodičkog školovanja nije Karas, prema školskim njegovim radovima, uobće imao. Svakako ga valjda kod

Salghettija nije mogao ni dobiti. Sam Salghetti-Drioli bio je iz Zadra, iz bogate kuće tvorničara maraskina. Postoji od njega velik broj slika u načinu tadašnjeg sladunjavog posebnog akademizma, koji možda znači najgore razdoblje XIX. stoljeća u čitavoj Italiji. Taj način vjerno pokazuju Salghettieve slike »Christoforo Colombo in catena«, zatim »Apoteosi del maraschino di Zara e di uno dei suoi destillatori«. K ovima se može pribrojiti i »Jugoslavia« u Akademiji, koja točno tumači Strossmayerovo federalistično shvaćanje. Prikazani su zagrljeni kraljevi kao nosioci državnih ideja, a izpod njih bratska pakost i nebratski zločinački egoizam, oboružani bodežem. Od tih velikih Salghettievih slika daleko su bolji i vrijedniji njegovi portreti, kao portret djeda (Zadar) s flašom maraskina, a možda je njegova najvriednija slika ona djevojčica, fina u koloritu, koja se nalazi u Rimu u posjedu obitelji Cippico-Pezzoli. Salghettiev Mojsije, kojega je kupio Strossmayer, možda je kumovao Karasovu Mojsiji, koji se nalazi u karlovačkoj gradskoj viećnici. Da je Salghetti imao osim Karasa i druge učenike iz naše zemlje u svom atelieru, pokazuju svetačke slike Vjekoslava Andrića (1832.—1864.). Andrić je bio Šibenčanin. I taj talenat umire kao mlad čovjek ne navršivši svojih studija, kao ni Karas. Od njegovih se slika može spomenuti sv. Nikola u Rogoznici, kako blagoslivlje mladu djevojku i njenog otca, zatim Sv. Magdalena. Kod Andrića se vidi, da nije bilo Salghettievo utjecanje dobro. Po stavu, a i po značenju Salghettia razumljivo je, da je Karas ubrzo nastojao da promieni atelier. Pošao je Meliju, koji nije bio mnogo bolji od Salghettia. Na taj način nije Karas u najranijoj dobi stekao ni solidnu osnovu, ni pravu tehničku spremu. Taj se manjak vidi u svim Karasovim radovima, osobito u crtežu. Karas je učio, kako je tada bilo običajno, crtati po odljevima antiknih kipova. Poslije je i kopirao pojedine slike starih majstora. Zna se točno, da je kopirao Lorenza di Credia. Na žalost, postoje samo zapisi o kopijama, a ne kopije, koje su za nas valjda izgubljene.

Drugi i najbolji period Karasov podudara se, ne sasvim, s njegovim boravkom u Rimu. Karas je u to vrieme već nešto sigurniji i vještiji. Iako je crtež slab, talenat je vidljiv, a osjeća se i drugi utjecaj, mnogo bolji i mnogo snažniji od prijašnjeg Salghettieva. Na njega utječe u Rimu nazarenska škola, kojoj je na čelu J. F. Overbeck (1789.—1869.). Nazareni su se smjestili u rimskom samostanu sv. Izidora. Više je to bilo bratstvo religiozno, negoli slikarsko. Nazarenska je škola značila po svojoj ideologiji i po svojem religioznom stavu uztuk na ateističko i racionalističko shvaćanje. Većinom su to bili Niemci protestanti konvertiti, koji su se obratili na katoličanstvo. Stilski svoj korien vukli su ti religiozni romantici iz klasicizma, a po svojem plahom i gotovo bojažljivom stavu bili su još pravi slikari biedermeiera.

Tipni dogmatici, tražili su oblike za svoj izražaj u prošlosti kod majstora renesanse. Religiozni sadržaji renesansnih majstora bili su im vrelo, iz kojega su crpili pobude. Raffael je bio glavni prorok toga bratstva (Lukas-Brüderschaft). Bili su to puritanci, sjevernjaci, hladni, koji su se zagrijavali na prošloj renesansi. Oduševljavali su se i za Ossiana, jer su bili ilustratori. Dok su njihove pasatističke i religiozne konstrukcije izgubile za slikarstvo aktualnost, njihovi su portreti zadržali u poviesti umjetnosti svoje častno mjesto. Uistinu portreti nazarena mnogo su više karakteristični za epohu, u kojoj su stvarani, negoli velike religiozne slike. Primjer je za tu tvrdnju Overbeckov autoportret s obitelju.

Povezana skupina tog slikarskog bratstva, tih nazarena, primala je u svoje kolo samo sumišljenike, već gotove umjetnike, zagrijane istim idealima. Zato se Kukuljevićeva tvrdnja (u »Slovniku«), da Overbeck nije primio Karasa u svoju školu, ima protumačiti tako, da Overbeck nije u tu umjetničku religioznu komunu mogao uobće ni primati đaka. On je izdao najbolje svjedočbe i preporuke za Karasa, jer mu se sigurno mladi Hrvat svidio po svojim radovima. Imali su ti Karasovi početci slične značajke, a i slične stilske tendencije, kao i gotovi radovi nazarena. Može se pače reći, da je Karasu bio ideal približiti se što više u svojim slikama nazarenskoj školi.

Iz toga je vremena najbolja i najljepša Karasova slika, »Rimljanka s lutnjom« (veličina 100×75, bez signature. Ženski portret u talijanskom kostimu; na zelenoj tamnoj pozadini tapete renesansnog motiva crta se jasno figura što sjedi.

Svilena, žuta, više orange suknja spram crnog baršunastog korzeta obšivenog crveno, daje glavni odnos boja, na kojima je sagrađena ciela slika. Žutilo svile ponavlja se mnogo tamnije i zagasitije na rubcu, što uokviruje svietlu put dekoltea. Slično se žutilo, ali svjetlije, javlja na lutnji, te daje skladni prielaz prema puti ruku; preko svilene je suknje prebačena pregača od čipke, koja je minuciozno izrađena poput kakve sitnoslikarije. Relativno uspjela modelacija glave s tipnom frizurom svietli se i izdiže od fino tonirane cjeline. Vrat i dekolte nisu toliko izdjelani i zaokruženi, dok su ruke upravo mučno izvođene i više puta brisane. Nemaju neposrednosti, već je više nego sigurno, da je lieva ruka izvedena, naime nacrtana po kakovu odljevu ili kakovu kipu. Koloristično draž i harmonično slaganje boja izvrstno završavaju koketno postavljene ružičaste vrpce na svilenim rukavima. Tehnički je stvar dotjerana, i ima upravo po tehnici sve značajke, koje susrećemo kod nazarenske škole.

Te slične značajke, više vanjske, imade i Karasova »Napolitanka s cvećem« (60×46). Kod tog je rada već sve čisti krasopis detalja. Loš je crtež, osobito ruke; kostim svileni, što se prelieva u zagasitom crvenilu, upravo je vanredan. Pozadina s morem i parkom, u kojem se nalazi loše crtani kip Apolona, sjeća pomalo na oleografije po brijačnicama. Detalji čipke, kamena klupa, cvieće, fino su i sitnoslikarski izvedeni.

Na taj sitnoslikarski način izrađena su i dva dražestna akvarela (29×20) iz zbirke Stojšić. Oni prikazuju Rimljanke u čistom kostimu Campagne; to su modeli, kakvih se još danas može naći na stepenicama S. Maria Ara Coeli, kako prodaju ljubice.

Na isti je način izvedena »Ličanka«, slika manjeg formata, u arheoložkom muzeju u Zagrebu. Prikazuje ženu sa Korduna u narodnom kostimu, kako nosi u košari na glavi plodine, a na ramenu na kolcu obješenu perad; ide cestom pokraj miljokaza, na kojemu je urezano M. V. Uljepšani krajobraz dosta je značajan. Horizont je postavljen nizko, na desnoj je strani primitivna gospodarska zgrada, prema kojoj su na drugoj strani jablani, a u pozadini vide se daleke ličke

planine. Na toj je slici pokret lika i ruku drven, cieli je lik ukočen, dok su pojedini detalji puni slikarskih draži, kao na pr. one plodine u košari i brižno izrađena perad. Seljačko ruho je izvedeno minuciozno, ornamenti su na pregači točno do u najmanji detalj kopirani, tako da ta Karasova Ličanka može služiti kao etnografski dokument.

Naravno da Karasu taj njegov način, gotovo sitnoslikarski, nije mogao poslužiti kod slika većih razmjera, gdje je potrebna i veća sigurnost u crtanju i širi zamah u shvaćanju oblika, kako se to dobro vidi na najvećem Karasovu platnu u karlovačkoj viećnici, koje prikazuje »Našašće Mojsijevo«. Uzporedimo li tu sliku s manjim platnima, opazit ćemo velike razlike, vidjet ćemo jasno dvojnost u Karasovu shvaćanju oblika i boje, kao da se u Karasu bore dva svieta. Jedno je sviet kolorirane forme, a drugo je gotovo protivno shvaćanje, koje se više približuje tonu — razlici svietla i sjene. Jedno je sitnoslikarsko shvaćanje, manje realistično u neku ruku stiliziranje, a drugo je slobodnije, šire i realističnije, u svakom slučaju neposrednije.

Ta dvojnost je u njegovu opusu tolika, da nam se čini, da su ta Karasova platna naslikana od dva razna slikara. To raznovrstno shvaćanje nije vremenski određeno, već je jedno pokraj drugog istodobno. Gotovo u svim se fazama njegova kratkog života nalaze pomiešana ta dva shvaćanja, i to ne samo zbog različnih većih ili manjih razmjera pojedinih slika. Na taj nam je način i jasnija eklektička kolebljiva crta, koju ćemo u kasnijim periodima još jače i jasnije vidjeti kod kasnijih naših umjetnika XIX. stoljeća, a značajna je za sva periferijska likovna živovanja. Sačuvano »Našašće Mojsijevo« pokazuje sve nedostatke Karasove, ali uza sve te manjkavosti, i na tom neskladno komponiranom neuspjelom platnu bljesne koja šara, što odaje pravog rođenog slikara, kako se to najbolje vidi na Karasovim nekim portretima, u prvom redu na portretima obitelji Krešić — starac i starica, karlovački purgeri. Na objema portretima je jednostavna frontalna postava lika. Izražajniji je svakako portret starice. Djeluje kao osobita psihološka studija. Nije samo prikazana izražajnost glave, već su izražajne i staračke ruke, izvrstno

shvaćene na tamnom modrilu kostima tadanjeg vremena. Jednostavni nabori toga ruha, definitivni u sebi, grade masu, kao da su sažeti. Sve sporedno na tom je portretu izlučeno, sve je mirno i u sebi zatvoreno — savršeno. Takva je i glava, sjajno nacrtana; iza podbuhlih staračkih vjeđa zuri umorno i melankolično cieli jedan život. Pričešljane kose pod čipkastom kapom uokviruju pune a oronule oblike. Slični, ako ne isti melankolični pogled viri i s mužkog portreta; taj je pogled malo prestrašen, ima u njemu kao nekog prezira. To su oči čovjeka, koji je povučen a opet osjetljiv, sebeljubiv, uvjeren u svoju vriednost. Kada na ovaj način čitamo ta platna, upoznat ćemo, da to nisu portreti u banalnom smislu, već su to ljudski dokumenti, izraženi jednostavnim sredstvima. Nisu običan refleks, već više; u njima je suosjećanje umjetnika, ulaženje tako reći pod kožu, ulaženje u kompleks druge prirode mogućnošću svoje osjećajnosti, i prepoznavanje i istodobno izražavanje diela svoje vlastite naravi, koja širokom skalom obuhvata vanjski sviet predstava, koja saznaje i odkriva znalački sebe u drugome, i u isti čas pokazujući sebe pokazuje nam i drugoga čovjeka govoreći nam: to si ti. Kada kraj tih dokumenata pomislimo na virtuozne portrete Bukovčeve, osjetiti ćemo još više živi i pravi osjetljivi talent rođenog umjetnika, vidovitog Karasa.

Čudne slike, čudne boje — prvi naši portreti, koji ne opisuju, ne reflektiraju samu vizuelnu predstavu, već govore, još više, žive svojim posebnim životom, kako žive sva prava velika umjetnička djela.

Nešto poput ovih glava, izražajna je i glava Madone, koju Kukuljević spominje u svom popisu Karasovih slika. Čini se na prvi pogled, da je to kopija ili možda parafraza nekog talijanskog uzora, no kod pobližeg razmatranja govori protiv toga i živost glave i nespretnost ruke djeteta. Dok opet lieva ruka Madone, koja je tako izvrstno postavljena — jedna od najljepših ruku, što ih je Karas uobće nacrtao, — izriče, da bi to mogla biti ipak kopija. Pa ako i jest kopija, onda svakako pripada među one riedke kopije, koje po svojoj vriednosti ne zaostaju za originalnim radom. Ta je Madona više tonska, ona se odvaja od »Rimljanke s lutnjom« i od drugih

poznatih stvari. Već prije spomenuto različno shvaćanje i tu je došlo na vidjelo, a još više kod portreta Dusquesnois i portreta malog »Dječarca«, koji se osobito ističe pred svima poznatim i sačuvanim Karasovim slikama, te čini posebno poglavlje u njegovom čitavom stvaranju. Na tom je malenom platnu uspjelo Karasu realizirati, opet najjednostavnijim sredstvima, čisto zrenje. Sva sjećanja na školu i na uzore uklonjena su, nema ih, ne postoje. Frontalni lik dječarca građen je čvrsto širokim plošninama, koje se doimlju kao velike mase i za njih bi se moglo tvrditi, da imadu u sebi nešto monumentalno. Velika silhueta ucrtana je na tamnom neutralnom sivilu primitivno, kao da ju je nevješta ruka energično bacala na platno; poput kakvog dječjeg crteža čine se te linije, što uokviruju tamno ljubičasti haljetak i punačke dječje ruke. A okrugla, ponešto asimetrična glavica nije tvrdo modelirana, kao kod »Rimljanke s lutnjom«, već je mekano, sasvim slikarski uklopljena u cielu površinu. Asimetrija pomaže živost izraza, smijulje se znatiželjno djetinje oči, dok naškubljene usne, pomaknute malo u desno, kao da titraju u osmiehu, kao da proniču neku šalu. To je pravi istinski pokret djeteta, ne ovoga ili onoga djeteta, već slika djetinjeg stanja, portret djetinje psihe, u isto vrieme umjetničko djelo, koje je još više obći ljudski dokument nego što su portreti obitelji Krešić.

To drugo shvaćanje, različno od prvih slika, ili, bolje, kolebanje spram tona može se protumačiti donekle već i tom činjenicom, koju Kukuljević izričito spominje, da je Karas u Rimu promienio školu, po tome i simpatije. Udaljio se i izišao je iz kruga utjecaja slikara sv. Izidora, te se priklonio krugu tadašnjih nizozemskih slikara, koji su boravili u Rimu. Tako bi bilo objašnjeno to naginjanje i odvajanje od idealizirane i ukalupljene forme, bolje rečeno od koloriranog oblika spram realističnog i slikarskog shvaćanja, prielaz spram tona. I u istinu je upravo kod toga Karasova platna vidljivo oslobađanje od svih spona velikih uzora bilo rane renesanse, bilo kasnijih majstora — na tom je platnu vlastito promatranje realizirano do svoje podpunosti, i tim je platnom Karas najdalje zahvatio unapried, to platno ima ponajviše aktuelnosti,

i čini se po svojoj gotovosti i po likovnom shvaćanju modernom slikom.

Konačno, trećoj skupini valja pribrojiti ostale slike, koje su u ostavštini Karasovoj dosta brojne, ali u umjetničkoj razini ne dosižu gore opisane i spomenute slike. Na žalost, mnogo toga je propalo ili nestalo, tako portret gđe Mihičić u ljubičastom tamnom kostimu s bielim ovratnikom i pričešljanom kosom, portreti Omer paše i t. d. Pribrajaju još ovom opusu autoportret, na kojem je naznačena na poleđini godina 1845. Ta godina nikako ne može odgovarati, jer autoportret prikazuje starijeg mužkarca pod fesom, pa ako je po tradiciji obitelji, u kojoj se našao taj portret, vjerojatno autoportret Karasov, to taj portret mora biti iz vremena pred Karasovu smrt. Kako većina slika nije signirana, a kamoli označena godinom nastajanja, to se vremenski slied može tek naslutiti. Sva je prilika da se Karas vratio kući prekinuvši svoje studije u Italiji. Time se dielio od likovnih središta, od likovne sredine, u kojoj je dnevno susretao prerazne umjetnike, i priznate i nepriznate. Pratio je cieli likovni život, promatrao umjetnike, i stare i suvremene. Našavši se sam, bez ikakve umjetničke sredine, bez umjetničkih poticaja, bez družtva, koje bi ga imalo razumjelo, morao je neminovno likovno nazadovati i konačno klonuti. Ostale su tako nedovršene slike, sitnoslikarski poslovi s etnografskim perspektivama, i anegdotske, navodno narodne ilustracije. Kod nekih slika osjeća se pad, vidi se sve veće likovno razsulo.

Kako se krug oko Karasa sve više suzivao, strmina je bivala od dana u dan sve veća. Kukuljević je to nazivao letargijom i bolestnom hipohondrijom. Naoko sretni incident puta po Bosni u tom periodu ne pomaže mnogo Karasu. Omer-paša Latas, sarajevski tašlihan, i sve ono drugo krasno i rodoljubno romantično fraziranje, obećavanje, sve je to bilo preslabo, da se ono glavno i najvažnije izpravi, a to je bio biedom slomljeni razvitak jednog talenta.

»Odlazak serežana«, »Justitia« i t. d., pa onda onaj tužni »Djed, unuk i vila« i kako se sve zovu oni radovi ili kako su ih nazivali ljudi, koji o umjetnosti nisu imali ni pojma, i koji

su od te umjetnosti upravo sve ono tražili, što im ni jedna umjetnost ne bi mogla pružiti.

U tom polaganom, ali sigurnom posrtanju, u neminovnom propadanju znači romantična priča o njegovoj ljubavi spram karlovačke bogatašice samo predzadnju stanicu njegova križnog puta. Još posljednji se put opiti velikim i jakim osjećajem, još posljednji put pokušati s nekim idealom u podpunoj samoći i u krvavom očaju! Ta »drzka ljubav« biednog odrpanca i gladuša izaziva naravno u Garnisonstadtu skandal, i družtvo ga karlovačko podpuno odbacuje. Prima ga Strossmayer i zove u Đakovo. Pomaže ga, ali je već prekasno. Karas, mjesto da slika kod biskupa, luta po đakovačkim šumama. Tamni slavonski lugovi, samoća i očaj jedini su njegovi drugovi. »Propali čovjek«, neuspjeli genij, odbačeni nesretnik prilazi svome svršetku. Kršnjavi (Hrvatsko Kolo 1905.) priča o prvom samoubojstvenom Karasovom pokušaju. Priča, kako je provalio bliedi i okrvavljeni Karas jedne večeri među biskupovo družtvo, kad su se najljepše Strossmayerovi gosti s biskupom kartali. Bilo je to godine 1857. Poslije toga, i od Strossmayera odbijen, vraća se u Karlovac, jer nema kamo. Tu u svom rodnom mjestu, usred svoje jadne i biedne rodbine čeka ga crno, ono se ponavlja uokolo po svuda, — zastire sve. Iluzije su pale, a ostao mrak. Karas kao da u tom mraku traži svemu proživljenome smisao, grabi konačno note i slada . . . Prolazi prošlost, doživljuje još jednoć sve i prebrojava i sklada tužaljku na vlastite rieči, svoj zaključni mrtvački kor.

U virovima Korane završio je samoubojica svoj talenat. Mukla grobna Karasova tužaljka, pjesma očaja i rezignacije, završava drugi period kao neki stvarni i tužni refrain, koji ječi tamnicom absolutizma. Stvarni refrain ilirskih budnica, kojima je taj isti period počeo.

TREĆE DOBA

1860.—1890.

(Nastavak iste kulturne recepcije i sve jači pokušaji resorbcije)

Suludost Habsburgovaca nije svojim centralizmom i absolutizmom postigla u prošlom periodu gotovo ništa, a ponajmanje je dostigla svoj vrhovni cilj: stvaranje jedinstvene austrijske nacije. Istina, ta centralistička suludost zapriečila je svaki razvoj; grobni muk, muk tamnice zavladao je posvuda. Što je ta tamnica značila drugo, nego jasno nagovještanje budućih poraza i budućeg razsula? Jer tko će se boriti za svog uglavljenog tamničara, tko će htjeti da brani svoju tamnicu? U eri absolutizma pobrinula se cenzura, rukovođena austrijskim dogonima i zločinačkim policiotima, strancima, da je u Hrvatskoj sve šutjelo. Vrata hrvatske sabornice bila su zabita, ali je sviest bila svakim danom sve jača i sve nepopustljivija. I madžaroni, i narodnjaci, pa i one razbite skupine ilirskih sanjara, svi zajedno, poučeni izkustvom, razočarani, osjećali su jače i izpravnije jedno to isto: Regna sumus, non municipia! Svi su znali vrlo dobro, da je prvi preduvjet za bilo kakovu snošljivost, za bilo kakav izpravan politički život, za bilo kakvu zakonsku pravnu podlogu otvaranje hrvatskoga sabora. A izkustvo je prošlog perioda nesumnjivo učilo, da se izlaz iz polustanja ne postizava ni s Bečom protiv Pešte, ni s Peštom proti Beča, već da izlaz i oslobođenje mora i može doći samo odozdo, od naroda. To je izkustvo konačno rodilo pravaše ne samo kao reakciju, nego kao i pravi logički začetak suvremenoga hrvatskog života. Minula krvava pouka prošlosti u pravaštvu je postavila protutežu tradicionalnim koncepcijama, s jedne strane unionistima, a s druge strane austrofilima, s jedne strane Jankoviću, Rauchu i drugima, a s druge Šokčeviću (repeticiji Jelačića), Mažuraniću i Strossmayeru. Dok je pravaštvo u tom periodu postalo obće, zatalasalo cieli naš teritorij i proželo i one najdonje slojeve, unionisti su ostali donekle ograničeni na vlastelu i plemstvo. Narodnjaci su i po strukturi i po programu bili opet kompromisni, a ponajglavniju njihovu čest činilo je donekle pauperizirano malo plemstvo, malogradjanska inteligencija, i novo plemstvo, bilo vojničko, bilo svećeničko.

U negaciji absolutizma bili su svi jedinstveni, no ubrzo su se pokazale razlike u koncepcijama. Sukobi i međusobna pobijanja nisu zakasnila skoro proizvesti kaos, koji nije značio ništa drugo nego nastavljanje polustanja prijašnjeg perioda. I kako su te koncepcije više proizlazile iz političkih motiva, a manje iz ekonomskih, to se je fermentacija još uviek odigravala u gornjem plitkom sloju. Mienjali su se i programi, mienjali se i potom odnosi i međusobne veze. Stanje je, jednom riečju, prema vanjskim događajima, naravno i prema izravnim utjecajima, bilo lelujavo i promjenljivo. Dakako da je takvo stanje poslije austrijskih poraza bilo preslabo, da u obćoj situaciji nagađanja izbije za nas bolju nagodbu, nego što je bila sklopljena nagodba. To je stanje upravo pogodovalo takovoj nagodbi, jer je više ili manje snosilo odgovornost, što je Hrvatska bila kod sklapanja nagodbe loš statist, komu je Rauch nabio na glavu jaram prisilne nagodbe. S njom, naravno, nije bila zadovoljna ni jedna od gore spomenutih grupacija.

Produljivanje polustanja bila je nuždna posljedica; družtvena se struktura gornjeg sloja nije nipošto izmienila, tek su iz donjeg sloja pridolazili novi elementi, koji su morali svoju svježinu, recimo i zdravlje, zamieniti nuždom prilika osebinama već postojećih kalupa. Naravno da su se te promjene događale većinom tek spolja. Feudalna vlastela nisu samo posjedovala vlast i golema imanja, nego su činila uviek spreman krug ljudi, koji će biti sredstvo tuđe vlasti ne na temelju spreme, već na temelju roda, dok pauperizirani mali plemić plus pogospođeni seljak sačinjavaju u tom razdoblju

bezlični kadar činovnika, kojima će oni više (po rodu) uviek moći vladati. U tom periodu građanstvo, manji kler, i pogospođeni seljak, recimo kao neodvisni odvjetnik, preslab je činbenik spram spomenute nadgradnje. Građanstvo k tome i onako nema izraziti staležki mentalitet, a formalno oslobođeno seljačtvo, dakle gros pučanstva, nije još nikakav politički činbenik (isp. izborni cenzus), ono je još uviek raja. Ovako složeno družtvo, osobito u gornjem sloju, uza sve razlike ima jedinstvenu značajku, a to je značajka savite kičme. I ako je kada u našoj književnosti bilo simbola, onda je genijalna Kovačićeva kreacija »kumordinara« simbol čitavoga ovog perioda. Da taj tip, koji je tvorio glavnu jezgru tadašnje inteligencije, nije mogao dati ni odpora, ni onih pozitivnih radnja u podpunosti, samo je po sebi jasno, kao što je jasno i to, da takvo složeno družtvo nije moglo biti podporanj likovnom razvitku. Likovni razvitak bio je ovisan poglavito od mecenatstva pojedinca, u našem slučaju od mecenatstva Strossmayerova, a poslije od stipendija i naručaba same autonomne vlade.

Jasna je posljedica, da je taj »kumordinar« gotovo oduševljen i iskreno odan pristaša nagodbe, jer kakva god bila ona je značila za njega plus spram prijašnjega njegovog stanja. Svijala se i šija u svim situacijama, uz patrotsko izpričavanje, da smo premaleni, da budemo samostalni. Kao uzvrat ili kao neka naknada širila se grandomanija među četiri zatvorena zida.

»A naši ljudi na čelu — kukavice robskoga duha!« (Iz korespondencije Rački — Strossmayer 1863., list 15) — ovakav se refrain kroz cielu gotovo korespondenciju Strossmayerovu provlači i točno karakterizira stanje. Pa kad dodamo toj Strossmayerovoj intimnoj karakteristici portrete, što ih je naslikao Starčević (Nekolike uspomene), i to portret bivšega državnog odvjetnika, pa kancelara, pa bana pučanina Mažuranića, zatim portret Strossmayerov, bit će značajke toga našeg stanja još jasnije. Razumjet ćemo emigraciju Tkalčevu, objasnit će nam se tragična, u svom čistom fanatizmu velika žrtva Kvaternikova. Razumjet ćemo očajnu u biti osamljenost Starčevićevu. Bliža će nam postati

i donekle jasnija tvrdoglavost Račkoga, kojega uzalud iz Rusije zaklinje isti Jagić i poziva na stvarnost. (Pisma Jagićeva iz Odese). Razumjet ćemo grandseigneura Strossmayera i njegovu »Toskanu«, građenu odozgo, i konačno jasna će nam postati mogućnost dvadesetgodišnje vladavine bana i grofa Khuen-Hedervarya.

A cielo će to stanje potvrditi opet jedared, da poviest nije ni ovaj put bila učiteljica života, uza svu ogromnu i dragocjenu građu poviesti, što ju je upravo ovaj period na svietlo iznio. Za cielo to vrieme operiralo se najviše povješću. Saborski govori i vlade i opozicije, tisak, brošure, sve su to kao čitava, gotovo profesorska razlaganja iz poviesti. Poviest je jedno od glavnih sredstava političke borbe. Bila su to natezanja, pogađanja i nadmudrivanja, kojima je konačno bila svrha, da se rog proda za svieću. Iz zanimanja za poviest nikle su i potrebe za prikazima i za ilustracijama iz naše poviesti. Te prve naše poviestne ilustracije izrađivao je J. F. Mücke, Niemac, rođen u Nagyatádu 1819. Boravio je neko vrieme u Osieku, gdje se našao u krugu slavonskih slikara, koji su oko god. 60. upravo u Osieku tvorili malo kulturno središte, kojega je djelovanje bilo važno, posredno ili neposredno, za naš cjelokupni likovni razvoj. Tamo Mücke slika većinom portrete, od kojih su poneki daleko više vriedni i na višoj slikarskoj razini nego što su njegove historijske ilustracije (šest litografija iz hrvatske poviesti; isti motivi su obrađeni u ulju, a nalaze se u Arheoložkom muzeju). U Zagrebu je bio Mücke učitelj F. Quiquerezu. Mücke se kasnije seli iz Zagreba i umire u Pečuhu 1883.

Spomenuti osječki krug ima svoj zametak još iz vremena Josipa II. Osnivale su se naime tada obične crtačke škole posvim našim većim mjestima, pa tako je takva škola osnovana i u Osieku. Od prvog učitelja Münzbergera, pa preko obitelji Hötzendorf, oca i sina Huga, koji je učitelj Kršnjavoga, te Waldingera, postoji u Osijeku neprekinuti vez likovnih radnika. Osiek je u to vrieme u neku ruku, iako malo, a ono značajno žarište, u kojem su se sabirali i ljubitelji umjetnosti i sami slikari, bilo školovani, bilo oduševljeni diletanti. I čini se, da je u cielom tom osječkom krugu bio Hugo

Hötzendorf (1807.—1869.) najznačajniji, i to kao učitelj, dok se kao umjetnik ističe Adolf Waldinger (1843.—1904.).

Hugo Hötzendorf je tipični učitelj crtanja rođen upravo za tu svoju struku, kako nam dokazuje čitav njegov rad, koliko nam je poznat. Učio je kod svog oca Franje, poslije je bio na studiju u Beču, Firenci i Rimu. Od njega su crteži slavonskih gradina. Prekinuvši svoje učenje zbog očeve smrti, vrati se u Osiek, gdje nasljeđuje kao nastavnik svoga oca. Da je imao osobiti dar pedagoga, svjedoči i Iso Kršnjavi, koji zričito spominje, da je prošao mnoge škole i upoznao mnoge umjetnike, ali da nije našao boljega učitelja.

Takav izvrstni pedagog djelovao je na početku i na talenat A. Waldingera. A kako su početni utjecaji uviek ne samo neizbrisivi već i odsudni, vidimo jasnu vezu između Hötzendorfa i Waldingera u čitavom opusu potonjega. Ista im je značajka opisivanja; no dok je Hötzendorf više ili manje dobar vještak i njegov talenat ne seže daleko, dotle Waldinger svojim talentom zahvaća dalje, on je dublji, on je umjetnik u pravom smislu. Kod njega je vidljiva kreativnost; finim osjećajem produbljuje Waldinger svoja opažanja. Najteži motiv za pejzažista, a to je šuma, našao je u Waldingeru oduševljenog i predanog umjetnika. U njegovim jednostavnim crtežima ima nešto elementarno, u njima šuma kao da diše, ona živi. On opisuje tu šumu, ali pod njegovom rukom kao da ponovno oživljuje taj krajobraz. Korektni i krasopisni crteži i slike nisu ilustracije ili možda poetiziranje nekog krajolika. Waldinger ne izmišlja, on konstatira crtajući najobičnije objekte. Sitnoslikarski bilježi svaku pa i najmanju granu, sliedi njezin rast, kao da ona ponovno raste na Waldingerovu papiru ili platnu. Tako se događa, da točna zrcalna slika objekta počinje živjeti svojim posebnim životom.

Intenzitet promatranja, predanost i osobita osjećajnost toga slikara omogućile su mu, da na tim običnim papirima poda više od običnog odraza, da postigne izražajnost. Uzto je taj tankoćutni i osjetljivi umjetnik ujedno i tehničar na europskoj razini, koji može najobičnijim sredstvima, kao

običnom olovkom, izmamiti nijanse, za koje bi mu mogli mnogi slikari zavidjeti.

Kao i Hötzendorf, pošao je iz Osieka u Beč, te je tamo đak bečke akademije. Učitelji su mu Ruben, Roesner i Schmidt. Završivši svoj studij radi kod pejzažišta Sellenyja i Novopackoga. Radio je i kraj Schindlera, s njim je putovao. God. 1871. izlaže u dvorani Narodnog doma u Zagrebu svoj rad. Kao većina likovnih radnika u našoj sredini, prisiljen je zbog neimaštine drugih sredstava primiti mjesto nastavnika na realci u Osieku. Tamo i završava svoj život.

Da se pokaže još jače njegova veza i njegova osobita ljubav spram prirode, i to spram razstlina, valja iztaknuti njegovu namjeru i njegov započeti rad oko velikog djela iz područja botanike, koje bi djelo pokazalo značajke naše flore, i to napose one u Slavoniji.

God. 1884. postaje crtačem u Bosni, izrađuje situacione planove; da je imao za to osobitu vještinu, pokazuju poneki crteži koji kraj kaligrafskih značajka imadu značajke crtača planova ili geografskih karata.

Uza sve to raznovrstno zanimanje i dosta široko područje glavno je polje Waldingerovo pejzaž, i to intimni. On je čisti realist i to više u svojim sjajnim crtarijama nego u slikama. Kad slika, ne može se posvema osloboditi od neke romantike. To je vidljivo i u kompoziciji i u razpoređenju sjene i svietla. Ponekad je i dekorativan, pa mu planovi u slici djeluju kao kazališne kulise. Kad je neposredan i kad ne prenapravlja svoje studije, tada je najbolji i najsnažniji. Čim se približi štimungu ili upane u nj, tada je slabiji.Kad izmišlja gubi upravo ono, što je kod njega najvažnije, a to je njegova podpuna predanost, njegova pobožnost pred prirodom. Waldinger naime radi vani u slavonskim lugovima tako, kao da je njegov ja prestao, kao da se saživio, stopio s tom prirodom. Taj ja njegov tek je jedan dielak prirode, koji isto tako vibrira kao ono deblo, ona grana, onaj grm ili cviet, što ga Waldinger prikazuje. Nešto bezlično, neosobno struji tim crtežima, kao da se u njima takla i napipala instiktom ona tajna živost prirode. Sam Waldinger u svom zapisu (1866.) bilježi: ... »dnevno sam od zore do sumraka u prirodi, u šumi pod

sjenatim hrastovima. Tebe, čarobnice prirodo, proučavam s ljubavlju, Tebe nastojim iznieti u svojoj slici!« Dalje zapisuje na drugom mjestu u svojoj bilježnici zanosno i patetično: »Domovino, tvoja šuma je moj atelier!« No možda u tom zanosnom uzviku ima i ponešto ironije i trpkoće, jer je i njegov život bio težak i mučan — šuma mu je u istinu bila jedini atelier!

Kraj ovih izučenih crtača i slikara širio se nesumnjivi diletantizam. Tom značajkom je protkan čitav rad Karla Weingärtnera, koji je slikao »Sabor 1848.« i »Bitku kod Siska 1593.« (Ljubljanski muzej). Takav diletant bio je poslije i barun Ožegović, koji je mnogo kasnije na ogromnim platnima pričao našu historiju; a ova su njegova platna gotovo groteskna.

Mücke nije dugo boravio u Osieku. Preselio se u Zagreb, i tu je slikao i crtao, a izrađivao je i portrete. Nacrtao je čitav niz slika iz hrvatske poviesti, te ih litografijom izdao. One nemaju nikakve umjetničke vriednosti, svi su likovi nacrtani šablonski i tvrdo. Vidljiva je nevješta i naivna obradba. Prema Kršnjavijevim uspomenama, cielo pomagalo za Mückeove studije bio je jedan manequin. Prema potrebi ga Mücke namještao, i tako »studirao«. Kod njega se moglo učiti crtati, i kći mu se također bavila slikarstvom. U takvoj je sredini počeo učiti Ferdo Quiquerez (1845.—1893.), i ti prvi loši utjecaji Mückeove sredine bili su za taj izraziti živi talenat od odsudne važnosti. Kao kod Mückea, naći ći se i kod Quiquereza iste nepokretne i grubo zacrtane figure, i to ponajviše kod njegovih povjestnih ilustracija.

Kod svih ovih slikarija glavno je sadržaj: one nisu ni dobro nacrtane, ni dobro naslikane u meštarskom smislu. Quiquerez ih je slikao većinom prisiljen nuždom, brzo i lakomisleno, bez ikakvih predradnja. Sve su gotovo figure načinjene napamet. A slikao ih je u raznim periodima svoga života za obične oleografske reprodukcije. Ima ih velik broj, kao Kralj Tomislav, Zvonimirovo krunisanje, Smrt Matije Gubca, Zrinjski kod Sigeta, Zrinjski i Frankopan, pa Šokčević i Kosovska djevojka, Kraljević Marko i t. d. Sve su banalno komponirane u smislu nekih provincijalnih postavljenih živih slika — loš teater, koji često po svojoj patetici djeluje komično. Garderoba je toga teatra fantastično biedna, pa u svojoj biedi posuđuje kostime iz raznih perioda za pojedine predstave. Rodoljubna nota bilo je ono najvažnije, čime se tadašnja sredina zadovoljavala i što je tražila. Da li je to slikarstvo ili nije, to se te sredine nije ticalo. Upravo po tim rodoljubnim slikama postao je F. Quiquerez i poznat i obćenito popularan. A kako su te slike u istinu nesavršene i direktno protuslikarski zamišljene, potonja su pokoljenja podpuno Quiquereza zabacila i nijekale ga kao slikara i kao umjetnika, ne vodeći računa o tome, da uz tog rodoljubnog ilustratora i uzročnika svih onih nemogućih oleografija postoji još jedan Quiquerez, koji je nesumnjivo slikarski vriedan, a pogotovo dokumentaran. Naravno, sve naše enciklopedije, pa i ona »Zaslužnih Hrvata«, šute o tom Quiquerezovom vriednom slikarstvu. Kod nas valjda još vriedi pravilo, da se sudi umjetnik po veličini u metrima njegove umjetnine. Sve vriedne ove Quiquerezove slike malog su formata, a većina od tog vriednog rada jesu krajobrazi. A kako se krajobrazi smatraju kod nas još uviek kao manje vriedni, nije čudo, da se o tom Quiquerezovom radu nije vodilo računa. I za samog Bukovca (vidi Lovrićev prikaz o Bukovcu u »Savremeniku«) krajolik nije značio mnogo, kao što to njegovi krajolici i pokazuju jasno. No nije možda pokojni Bukovac bio osamljen u tom reakcionarnom shvaćanju; ima kod nas, hvala Bogu, još mozgova, koji isto tako misle, da je krajolik ili nature morte nešto manje umjetnički vriedno; oni su uvjereni u svojoj polu-inteligenciji, da vriedna umjetnina mora imati ne samo kolosalne dimenzije, nego da mora riešavati velike probleme.

Zbog svega toga i nije čudo, da je cieli taj rad Quiquerezov zaboravljen, ali ne samo da mu valja odati priznanje, već mu se mora, ukazujući na njegovu izpravnu slikarsku vriednost, dati pravo i zasluženo mjesto.

Njegove će male sličice sigurno preživjeti koga toga od naših slikara kasnijeg perioda, jer u sebi imadu ono bitno slikarsko. Imadu u sebi te slike harmonija boja, kakvih smo poslije riedko susreli. Karakteristika im je realistična osnovica u najboljem smislu. Kod njih nije samo prenošenje, opo-

našanje prirode, već je u tim slikama realiziran podpuno u slici zaokruženi sklad.

Kasniji naši slikari, popularni i više cienjeni, prolazili su superiorno preko Quiquerezova opusa s dobronamjernim i sažalnim smieškom. Koje li preuzetnosti!

Poput Karasa, nije imao ni Quiquerez zaokruženo logično provedeno školovanje. Kao mladić, iza svršene gimnazije i fatalnog rada kod stranca Mückea, uputio se iz Zagreba u München. Prema zapisima Kršnjavijevima, u Münchenu je Quiquerez napredovao vanredno u školi Raabovoj. Njegov tadašnji učitelj Raab bio je skutonoša razglašenog presvietlog Karla v. Pilotyja (1826.—1886.), predstavnika akademske romantike u Njemačkoj.

Piloty je bio virtuoz kista i proračunani regisseur, i on je vladao tadašnjim münchenskim umjetničkim nebom. U takvom krugu, u takvoj školi našao se Quiquerez, i da ga težka bolest (tifus) nije smela, završio bi tamo svoje nauke. Ovako je poslije bolesti i nepodpunog oporavka nastavio školovanje u Veneciji kod Molmentija, koji je bio onda neki mali talijanski Piloty, isto tako teatralan i isto tako namješten kao i pravi Piloty. Tamo nije Quiquerezu prijalo. Postoji iz tog doba studija mornara (75×58), suha akademska studija sa simpatičnom modrikastom pozadinom. Mnogo je bolja i svježija iz istog vremena studija iz Venecije (25×23) i mala studija iste veličine s barkom i ribarskim priborom. Ove početne stvari jasno pokazuju ne samo izraziti slikarski talenat, nego i mogućnosti, koje su bile u tom talentu, i koje su se pod onom nametnutom teatralikom i ilustracijom tek donekle razvile.

Iz Venecije krenuo je dalje po Italiji, u Firencu i u Rim. Njegov Skizzenbuch priča o tim putovanjima. Bio je i u Napulju. Zajedno s Kršnjavim slikao je vedute na Capriju. U Rimu je bio u istom atelieru, gdje je boravio Karas, na krovu Palazza Venezia. Neke malene skizze iz Rima nisu toliko značajne, koliko su važne i slikarski i dokumentarno one male sličice, koje je izrađivao na povratku iz Italije diljem naše obale. Jedna od najljepših svakako je ona iz Zadra (40×35). Fina, u sivom tonu, koloristična, s naznačenim barkama i

drvenim mostom. Slični srebrni ton imadu i njegove slike iz Kotora: grad (30×39) i obala s kućama (34×23). Karakteristično mu je i Cetinje (28×35) sa starim manastirom. Nešto gotovo Corotovskog imadu te male profinjene slikarije. God. 1875. bio je Quiquerez na Cetinju naslikao niz portreta, kao Novicu (50×78), koji nije najuspjeliji; bolje su mu druge glave, dosta temperamentno nabačene i tehnički dobro izvedene. Od tih glava najbolji mu je autoportret. Folklor je u tim figuralnim studijama jako naglašen i karakteristike tipova su uspjele. Od kneza Nikole bilo mu je naloženo, da ilustrira »Gorski Vienac« Mažuranića, te se doista u njegovim Skizzenbuchima nalaze nacrti za te neizvedene ilustracije. Naravno, komponirane teaterski, na pr. »Četa«. Cijele figure i kompozicije sa Crnogorcima podpuno su neuspjele. Bio je i u bitci na Vučjem dolu, a poslije je znao pričati mnoge anegdote iz Crne Gore. Kad se vratio u Zagreb, stigla ga je sudbina Karasa u nešto poboljšanom izdanju, — postao je učitelj crtanja 1878.

Uz one gore već nabrojene neuspjele historijske ilustracije, javljaju se i njegove male fino slikarski zamišljene stvari. Prolazio je gotovo cielom zemljom i posvuda radio. Njegov put po Lici urodio je cielim nizom uspjelih skica i slika. Mali nature morte (27×19) upravo je dragocjen, a jedna od riedkih stvari u cieloj našoj umjetnosti jesu mu »Konji na Vratniku« (u posjedu J. Brunšmida). U tom se čovjeku krio prvorazredni animalist. Druge one studije životinja u arheoložkom muzeju nisu tako uspjele kao oni konji.

I portrete je izrađivao. »Portret starice« u gradskoj zbirci vrlo mu je značajan, tehnički dotjeran. Takvu modelaciju imade i »Žena iz sv. Klare« (35×45) u posjedu J. Brunšmida. Tip je pogođen izvanredno, a izraz je psihološki vjerno prikazan. Svakako jedna od njegovih najboljih stvari, u kojoj se po prvi put u našoj umjetnosti donosi naš živi tip. Ono što je Karas već pokušao iznieti, a samo mu je djelomično uspjelo na detaljima kostima, ovdje je kod Quiquereza podpuno zahvaćeno i živo izneseno. Kod drugih sličnih stvari, kao kod Šestinke (35×48) i onih ostalih, vidi se jasno i suviše Quiquerezov nedostatak u crtanju. Taj nedostatak nose i one

crtarije u brojnim Skizzenbuchima. Molmenti je imao pravo, kad je Strossmayeru odgovorio na pitanje, što drži o Quiquerezu, da mu fali gramatika, naime crtanje.

Nedostatak slikanja odavale su i slike naslikane u Marija-Bistričkom starom cintoru. Kod njih valja izpraviti navod Kršnjavoga, da su to bile freske; to su bile obične zidne slikarije sa klijom, a račun o kliji i o bojama nalazi se među Quiquerezovim crtarijama. Loše su jednako nacrtane one vedute iz Orahovice, Karlovaca, Beočina, Krušedola, Čengićevih dvora, kao i onaj niz različitih crtarija u njegovoj ostavštini.

Kao pokus valja spomenuti Quiquerezov radirung »Satir i nimfa« A kao jedan izpravno obavljen posao treba zabilježiti i njegov rad u kopiranju slika iz lepoglavskog refektorija na priedlog dra. Ise Kršnjavoga. Stari tvrdoglavi Ljubić izjavio je, da te slike i onako ništa ne valjaju i da ih ne treba kopirati. Svakako su te kopije i crtarije uspjele, i bar su donekle sačuvale ove kulturno-historijske vriednosti. Publicirao ih je u svom djelu prof. Szabo (Spomenici kotara Ivanec).

Odnos spram Kršnjavoga mienjao se tokom Quiquerezova života. U početku bilo je drugarstvo, pače i prijateljstvo, poslije se izmienilo raznim sukobima, pogotovo zbog različnih družtvenih položaja. Ta dva živa temperamenta nisu se podnosila, samo se, kod toga čini, da je Quiquerez izvukao kraći kraj. Ali je svakako istina, da je Kršnjavi i pomagao Quiquereza i da je bio neko vrieme i zaštitnik ovoga boležljivog i tankoćutnog talenta.

Kao čovjek Quiquerez je živio dosta povučeno; još se danas mnogi sjećaju njegove male bolešću pognute figure, kako izlazi iz svoga stana u Visokoj ulici i podštapajući se šeta gornjim gradom. Poput Karasa bio je Quiquerez nezadovoljan svojim radom i uglavnom skeptik; još pred smrt — a umro je relativno mlad — tumači Kršnjavom, kako će on sad tek svoje najbolje stvari naslikati!

Usud mu nije bio sklon, ni njemu ni njegovim za naše prilike i za ono vrieme izvrstnim slikama, jer te slike nisu do danas ušle ni u Strossmayerovu galeriju, kao ni ona divna Karasova slika.

Kraj slika Quiquereza valja iztaknuti riedke slike E. Novaka, o čijem životu neznamo ništa pouzdano. Nagađamo, da je Istranin. Radio je osamdesetih godina u Zagrebu. Njegova »Oluja nad riekom« je izvanredno malo platno, puno ugođaja, te se s uspjehom može postaviti uz bok i najboljim realizacijama tog perioda. Čini se, da je Novak bio nemiran duh, možda je došao i u konflikt sa zakonom. Spominje se njegova kazna u Lepoglavi i kasnije njegov nestanak iz Zagreba.

Zaista, naša sredina nije pogodovala razvitku likovnog života, stoga je trebalo u njoj stvoriti bar neke mogućnosti. Prvi je to počeo sa gotovo smišljenim planom izvoditi Iso Kršnjavi (1845.—1927.), i što je važno, on je uspio dobar dio toga plana u istinu u djelo pretvoriti. Ako nije nikako moguće zamisliti cjelokupni likovni razvitak u našim stranama u drugoj poli XIX. vieka bez biskupa Strossmayera, još je mnogo manje moguće zamisliti ga bez Ise Kršnjavoga. Dok je Strossmayer iniciator i mecena, koji namiče prva sredstva za ostvarenje visokih instituta, kao akademije, galerije i sveučilišta, Kršnjavi je djelomice suradnik i organizator galerije, a kasnije je već nastavljač i samostalni inicijator. On organizira gotovo cjelokupni likovni život u tom periodu. Ostvaruje 1878. Družtvo umjetnosti, 1882. obrtnu školu i u vezi s njom obrtni muzej. A kasnije kao odjelni predstojnik za bogoštovlje i nastavu gradi, pregrađuje ili dograđuje preko stotinu naučnih zgrada, crkava i drugih ustanova. Jednom riečju, Kršnjavi gotovo kroz dobra tri decenija pokreće, vodi i, recimo iskreno, skreće prema svojoj volji cieli naš likovni razvoj. I nema, tamo od 70-tih godina prošloga vieka pa blizu do pred rat, ni jednoga značajnijeg ili sasvim neznačajnog likovnog pitanja ili događaja, u kojemu ne bi sudjelovao Iso Kršnjavi, bilo kao glavni akter, bilo kao pokretač ili kao neumorni protivnik, napadač, bilo kao temperamentni kritičar.

Sam Kršnjavi ističe u svom članku o hrvatskoj umjetnosti (Oesterreich-Ungarn in Wort u. Bild) g. 1902. značajno pomanjkanje jakih individualnosti kao znak naše nesamostalnosti u likovnom životu. Kad bi se ta tvrdnja prihvatila, morali bismo svakako upravo I. Kršnjavoga u relaciji spram

ostalih javnih radnika shvatiti kao prvu krupnu ličnost našega likovnog razvitka. On je kao pojava i značajan i vrlo složen, jer mu je djelovanje najraznovrstnije. Bavi se slikarstvom, povjestničar je umjetnosti i kulture, literat, a konačno čini se, da je možda najvažnije polje njegovo politika. Zbog svega toga nije lako obuhvatiti ovu složenu ličnost u njezinoj totalnosti, a pogotovo nije ju lako pravedno ocieniti. Mržnja, koja je pratila neprestano njegov javni rad, izvajala je u našem blatu njegov lik u čudne i goleme razmjere, u neku nakazu i neko strašilo, tako da je u istinu bezuvjetno potrebna korektura, osobito kad se uvaži, da je to bila mržnja i manjih i slabijih od samoga Kršnjavoga. Mržnja onih, koji nisu mogli podnieti, a ponajmanje oprostiti mu njegovu nadmoć. Da je u istinu postojala, dosta je danas njegova mišljenja porediti s mišljenjima njegovih protivnika o likovnim pitanjima. Pa koliko se danas ta mišljenja Kršnjavoga nama i čine reakcionarna, sva su i po svojoj erudiciji, a i po shvaćanju umjetnosti nad mišljenjima i sudovima njegovih protivnika. On je bio prvi kod nas, koji je stručno pisao kritičke sudove, dok su njegovi protivnici u ocjenjivanju i prosuđivanju umjetnosti većinom bili ako ne analfabeti, a ono tek dobronamjerni diletanti. Da nisu prilike (nije bilo potrebnih sila) prisilile Kršnjavoga, da se razbije u svojoj djelatnosti na nekoliko protivnih strana, možda bi Kršnjavi postao po svojoj predispoziciji, po svojoj aktivnosti i temperamentu izvanredan kritičar, jer je to mogla biti njegova najpozitivnija domena. Silom prilika nije se mogao Kršnjavi specializirati, te je postao neke vrsti homo universalis. Njegova je aktivnost tolika, da je lakše reći što on nije bio, nego što je bio. Slikar i profesor, povjestničar i pravnik, organizator i iniciator, literat i esejist, kao predstojnik prosvjetnog odjela naručitelj i mecena, tvorac osnova za nastavu i graditelj škola i ateliera, pisac romana, stručnih radnja, pamfleta i dnevni gotovo žurnalist, tumač i prevodilac Dantea, sabirač pučkog umieća, pristaša u svoje vrieme liberalizma »židskih i framasunskih nitkova«, kako bi to Strossmayer rekao, protivnik lukna, protivnik svećenicima; gradi u gotskom i bizantskom slogu crkve, kao ekskomunicirani duelant tumači sv. Tomu Akvinskoga,

dekameronska figura i pobožni vjernik, brani preko Kuhača moral, i kao uvjereni katolik trećoredac traži, kad ga poljubi blaga sestra Smrt, da ga pokopaju na način male braće. I sve to raznovrstno pače i protivno nastojanje i zanimanje naći će se u životu Ise Kršnjavoga. Sva se ta njegova zanimanja i zvanja nalaze kod njega često simultano, a riedko podpuno. Iz takve nepodpunosti proizlazi njegova nuždna površnost, koju je Franjo Marković umio vrlo često spominjati i izticati. Ali iz svih tih kontrasta njegova aktivnog života izbija fenomenalna vitalnost parena gibkošću, koja upravo zapanjuje. Ta gibkost nije kanda kod Kršnjavoga imala granice, i po običnom mjerilu bila bi to amoralnost. Ta se vitalnost njegova kreće od podpune nizkosti (primjer apoteoza Khuenove prosvjete, koju je imao naslikati Bukovac) do najpožrtvovnijih i ponajviše samopriegornih čina u korist obćenitosti. I tako taj ozloglašeni predstojnik bogoštovlja i nastave, koji državnim novcem zida na stotine državnih ustanova, a kraj toga svršava svoj život gotovo kao podpun siromah, čini nam se kao neka legenda, kao neko čudo ili kao neka pojava iz drugoga svieta. Njegova mu je elastičnost omogućila, da prođe pravaštvo, Strossmayerovo narodnjaštvo i Khuenovo madžaronstvo kao neke stanice na putu. To je prolaženje bila obična i, rekao bih, obćenita pojava nagodbenog perioda, samo se mora priznati, da je Kršnjavi, ako ne baš s elegancijom po toj stazi koračao, a ono ipak taj put tako obavio, da je obćenitosti više koristio nego sebi, što se kod drugih karierista istog perioda ne može ustanoviti.

»Vladi služiti i za nju raditi u stvari istinitoj i poštenoj ne može biti zamirke, ali služiti vladi u stvari razvratnoj, mrzkoj i gadnoj, to pošten čovjek ne smije nipošto. Služiti Isusu i Belijalu ujedno, služiti svietlu i tmini ujedno, gadno je, sramotno je i ubitačno je. Tko to čini, Boga, vjeru, sviest i istinu prodaje za 30 srebrnjaka.« Ovako piše Strossmayer (list 1305). Iso Kršnjavi služio je uistinu obilato ujedno i Isusu i Belijalu, samo je trideset srebrnjaka upotriebio za naš likovni razvitak.

Kršnjavi je bio fantast, zaljubljen u ljepotu poput kakvih poklonika ljepote u doba renesanse; ova je za njega bila neki

umišljeni otok blaženih, neki daleki ideal prošlosti. Tercine Danteove bile su ono čarobno sredstvo, koje ga je prenosilo iz stvarnosti, iz njegove nemirne aktivnosti u taj daleki umišljeni sklad i ljepotu. Za njega je to bio neke vrsti odmor. Iz pakla stvarnosti, kojoj je topografiju mogao dobro znati, dizao se s pomoću topografije Božanske Komedije do svoga fiktivnog raja. I cieli njegov artizam kao da se sažeo u Danteu. Na njegovu ponuku gotovo svi umjetnici koji se kasnije oko njega kupe, slikaju, ilustriraju, pače i modeliraju teme iz Dantea, i tako nehotice sliede svoga mecenu u fiktivni sviet, dalek od naše stvarnosti, koji je sviet bio još možda dalji i nedohvatniji samim slikarima i kiparima.

O Kršnjavomu je Strossmayer mislio: »Kršnjavi je čovjek bez ikakve pameti i bez ikakvog razbora, a mašte neobuzdane«. (Pismo 1352). Ta je konstatacija tek upola izpravna. Baš pameti i pronicavosti bilo je u Kršnjavoga mnogo; često je mnogo dalje vidio i prozreo nego Strossmayer. No razbor mu je bio sigurno pomućen, kako se to događa kod svakog neobuzdanog temperamenta, ali je zato bio obdaren voljom i izdržljivošću, kao malo tko. Pa kad ga Khuen nije htio imenovati odjelnim predstojnikom navodno zbog toga jer nije jurist, on u 45. godini postizava doktorat prava u Beču, i tek onda postaje predstojnik. Ta je volja i rodila njegovu bajoslovnu a i prepotentnu ambiciju, koja je na mahove uspjela, da i prema jačima od sebe uzpravi kumordinarsku svinutu hrptenicu nagodbenog perioda, i da se u svim pitanjima stavi u pozu jedinog i nepogrješivog arbitra. Sic volo, sic iubeo! I nije samo Kršnjavi pozirao Bukovcu u mentenu za portret, nego se on znao u tu pozu i uživjeti: još više, on je u svojim spisima pozirao i za poznija pokoljenja kao arbiter i egocentrični gospodar; u njegovim spisima obično počinju značajno rečenice sa »ja«.

»Taj ludi naš šef bogoštovlja i nastave, koji bi — da je pameti u glavi — morao biti miran, čedan, obziran i umiljat, kao kakav svećenik, a on brutalan, bahat i bezobziran.« (Korespondencija Strossm.—Rački, 1293). Jest, u biranju sredstva za postignuće ciljeva bio je Kršnjavi bezobziran, mali Macchiavelli; pa uza sve to čitavim se njegovim kretanjem pro-

vlači kao crvena nit njegova pravaška smjernica: od traženja i predlaganja (u saboru 1892.) osnove, da se »Jugoslavenska akademija znanosti« pretvori u »Kralj. hrvatsku akademiju«, zatim preko panegiričkih madžaronskih govora u saboru te spisa o narodnosti u »Mladoj Hrvatskoj« pa sve tamo do Accurtijeve obtužnice. Ta temeljna smjernica pečatala ga je kod protivnika (kod vodećih koalicionaških političara) kao opasnog frankovca, koga je dopušteno pobijati na bilo kakav način.

Odstranimo li na čas sve sporednosti, ostaje u njemu kao glavni motor njegove fenomenalne vitalnosti instinkt, i to praiskonski instinkt svakoga čovjeka, a to je pohlepa za vlašću. Biti vladar, vladati. »Bolje je prst vlasti, nego šaka prava«, bila je parola Kršnjavoga u životu. Njegove su najraznolikije rabote vodile k cilju: vladati nad živim i mrtvim, nad dušom i tielom, silom ili lukavošću, pogrdama ili nagradama. Zauzdati stvarnost, ne podleći ili možda se skloniti na neutralno polje umjetnosti, ne! — već naprotiv, od umjetnosti stvoriti sebi sredstvo za vlast.

To sredstvo primjenjivao je čitav život, i zato su ga ponajviše umjetnici nazivali despotom, i to ponajviše oni, koje je upravo stvorio i kojima je u istinu dielio kapom i šakom, dok je ikako mogao. No kao svi despoti, bio je i Kršnjavi ćudljiv i promjenljiv, i podatan laskanju. Uza sve to, što je bio čovjek nastrojenja, dao se je taj strogi arbiter elegantiarum predobiti i najmanjom uspjelom likovnom stvarčicom, tako da su se kod njega najveće grdnje i psovke pretvorile za čas u oduševljeno hvaljenje. Taj naime kruti umjetnički despot držao se kao otac spram svojih štićenika. On ih je, istina, smatrao svojim oruđem, koje će sve ono izvesti, šta on u samoj likovnoj umjetnosti nije dospio ili nije mogao. A brinuo se upravo otčinski za svoje štićenike. (Vidi pisma njegova slikaru Račkomu i R. Frangešu).

Umjetnost mu je bila potreba, gotovo strast. Tipični hedonist, koji na osnovi svoga jakog erotizma osjeća i ćuti umjetnička djela. Dosta ga je bilo jedared samo promatrati među slikama renesanse ili ga možda gledati pred kojim tali-

janskim kipom, kako sladostrastno upija u sebe sklad, kako požudno i oduševljeno upija ljepotu, da se gornja tvrdnja u podpunosti prihvati.

On sam kaže: »Umjetnost je cviet čovječje naobraženosti, ona je izraz težnje za uzvišenijim užitkom života, a Schopenhauer ju uz poeziju i filozofiju naziva najvećom srećom na tom svietu«.

Kao estet u početku prihvaća u cielosti estetiku takozvanog realizma Herbartovih nazora, odbija stranputice idealizma metafizičara, zato i izriče kao credo: »Za estetu skoro je manje škodljiva materialistična struja nego idealizam sa svojom sublimacijom: spiritualizmom. Ljudi bar onih nazora ostaju na tlih, te čine mnogo plodovita opažanja — dočim idealizam zajaše odmah pegaza te mjesto valjanih nauka dariva nas frazama o božanstvenoj ljepoti, o bezkonačnoj ideji u konačnosti i t. d.«.

Polemizira u svojim predavanjima s nazorima svih tadašnjih estetičara. Duhovitost Hanslicka, polemičara protiv Wagnera, vrlo mu je bliza. I po svojim predavanjima je tipni eklektik, koji u glavnom prihvaća Zimmermanovu »Allgemeine Ästetik als Formwissenschaft« za bazu svojih estetskih razlaganja, kao kompromisno stajalište spoj etike i estetike. Od tadašnje glavne dileme: da li obstoji ljepota u sadržaju ili u obliku? ili da li je izpravnija estetika sadržaja ili estetika oblika, — on izabire u prvo doba estetiku oblika te kaže:

»Vrlo je lahko razumjeti i opravdati, da teolog, rodoljub i moralista svaki prema svom osobnom zanimanju predmet umjetnosti za sadržaj želi, da s toga po tom sadržaju i vriednost umjetnine sudi, — ali takav se sud nipošto nemože estetičnim nazvati.

Esteti mora sadržaj biti posve svejednak, da mu bude sud svevriedan«.

Zaključak: »Ljepota leži jedino u oblicih, sadržaj neima važnosti za estetiku. Slikarstvo valja razdieliti samo na dvoje: u valjalo i nevaljalo!«

Dakle, strogi formalizam! No kako je Isidor Kršnjavi bio previše vitalan da ostane kod tih zasada, on ih u drugoj fazi svoga života prekreće i s estetike forme sve se više upućuje

spram etike i estetike sadržaja, konačno će završiti religiozno šću koja graniči mistikom, protiv koje se je upravo kao mlad profesor estetike borio.

No krivo bi imao onaj, koji bi zamišljao Kršnjavoga kao krutog profesora teoretičara spomenutih zasada. Kršnjavi je bio tip praktičnog estetičara, koji je svoju teoriju vrlo elastično prilagođivao svome radu. I sad dolazi ono najvažnije kod njegove estetike: da je sam bio i slikar. On je iz prakse znao, što je slikarstvo, pa zato je i mogao govoriti o slikarstvu u našoj zemlji do sada najstručnije i najizpravnije. Sam izričito kaže na jednom mjestu u svojim djelima: »Nema indi dvojbe, da smo mi slikari ovlašteni kao itko drugi govoriti o umjetnosti.«

Citira za to svoje mišljenje Pliniusa: »De pictore, sculptore et fictore nisi artifex iudicare non potest.«

Njegova je memorija upravo fenomenalna; kadar je na bilo koji vers, recimo iz Dantea, održati nepripravljen najzanimljivije predavanje. Italiju i talijanske spomenike pozna kao svoj stari džep, u svojoj imaginaciji kadar je rekonstruirati ne samo pojedine monumente, već i najsitnije detalje, rekonstruirati pojedine boje i tonove na najmanje poznatim slikama. On ne kopira te slike, on upravo ulazi u srž i sa par poteza hvata olujnog Tintoretta, kao da ga sliedi u kreativnom procesu. Receptivnost je u njegovim malim stvarima prema klasičnim djelima došla do svog vrhunca.

Više Schöngeist, a manje umjetnik, više entuziast, a manje pedagog, više čovjek, koji probuđuje interes, nego suhoparni sabirač i opisivač umjetničkih djela, više duhovit causeur, ćaskalo, nego učeni predavač ili patetični retor. Više zanimljiv nego dubok, pun humora i temperamenta, pa kad je za katedrom sjedio, đaci mu sigurno nisu spavali već su ga sa zanimanjem pratili; zato su njegova predavanja bila redovno najviše pohađana. I ma da često nije ništa stvarnog izricao, njegov žustri način predavanja, prelaženje s jednog predmeta na drugi, te zasoljene dekameronske pričice, koje su se preplitale u njegovu pričanju, činile su njegova predavanja privlačivima. Ta se predavanja nisu svršavala u predavaonici, već su bila nastavljena na ulici, na šetnji, i u kući,

s pojedinim đacima, koji su bili, rekao bih, njegovi vjernici. Glas mu je bio nazalan, ali ne antipatičan; karakteristična staračka glava siede kose i brade, žive oči, živi pokreti, malo pognuto držanje. Neka osobita živost zračila je iz tog lika i svojom živošću je svakako bila njegova vanjština zanimljiva, ako ne i liepa. Dobrog i izražajnog portreta Kršnjavoga nemamo, premda ga je portretirao i Bukovac i mnogi drugi, a možda je njegovoj ekspresivnosti ponajbliža vanredna karikatura B. Petrovića u različnim pozama.

Nekako do svoje 50. godine ide u korak s vanjskim likovnim strujanjem, a onda zastaje ili se prilagođuje više ili manje novijim strujanjima, koja mu u biti ostaju podpuno strana. Francuzka suvremena umjetnost bila je Kršnjavomu sasvim strana i protivna; on ju je smatrao modom, i malone nesrećom. Taj tipni impresionist po svojoj ćudi bio je protivnik impresionizma, a po svojoj naravi skroz naskroz eruptivan, zakleti je neprijatelj ekspresionizma; za njega je bio, recimo, Worringer »Narr und Irrsinniger«, koji spada u ludnicu, a ne na profesorsku katedru!

Mjerodavan mu je krug bečki i münchenski, god. 80. tamo je i polazio akademiju. Kaulbach, Kaulbachov zet Fröschel, Siemiradzki, Gyzis bili su ne samo njegovi znanci, već za njega i nesumnjivi autoriteti. Nad Seitzovim je slikama Kršnjavi u Đakovu oduševljen. (Listovi iz Slavonije).

No kraj svih tih i takvih ukusa ipak se mora naglasiti, da je svojim instinktom Kršnjavi sasvim izpravno shvatio Leibla. O njemu je napisao njemački često citirani prikaz u ono vrijeme, kad se u Njemačkoj još pravo nije cienio Leibl, i kad Leiblovo značenje nije u vlastitoj domovini bilo uobće ni poznato ni priznato.

Brojne kritike Kršnjavoga jesu neke vrsti naše umjetničke kronike skoro kroz tri decenija; stoga ih treba napose razmotriti. O našim slikarima i kiparima svog perioda u tim se kritikama riedko vara, pa su poneke zadržale podpuno svoju istinitost i aktuelnost. U arhitekturi najviše grieši. Ima i primjedaba i konstatacija u tim prikazima, koje na žalost još i danas vriede, poput evo ove: »Da iskreno kažem, skoro me je stid pisati o umjetnosti. U nas je polje estetike kao

njiva bez gospodara, na kojoj svatko svoje konje pase po volji, pa tako i naši divlji estetičari svoga pegaza, koji je vrlo oporan parip, pak se rado rita, kad ga tko iz njive tjera. To je prava i istinska sramota i pogrda, da je u nas istom komu dozvoljeno sjesti na sudačku stolicu, pa zabavljati obćinstvo s tim, što se njegovoj naivnoj duši liepo i loše čini.« (Đakovo — Crkva).

Kao što su žive njegove causerije i predavanja, tako su žive i njegove kritike; one su poput slapa, neke brzice, gotovih kaskada, recimo spram kritika Franje Markovića ili Lacka Mrazovića, koje teku učeno, lagano i lieno, da upotriebim vodomjernu paralelu iz Marjanovićeve poznate knjige »Iza Šenoe«.

Stil je Kršnjavijev feuilletonistički, bez dugog daha, a sudovi su prije svega ponajviše aprioristički; tradicija mu je na počastnom mjestu. Često su i ti prikazi puni točnih i izpravnih dosjetaka ili uzrečica; dokumentacije su naravno riedke. Induktivna metoda nije njegova odlika, baš kao što mu nije draga ni metodika bečke historijske škole, koja se sva izcrpljuje u samoj deskripciji umjetničkog objekta. Polemike vodi u svakoj zgodi, kao da uživa u njima. Pa kako nema ravnih protivnika, zato mu je ton obično neka velikodušna ironija. Kod oštrije parade brzo pada u grubost i običnu grdnju. Sudovi su mu često vrlo vješto dvosjekli. Tvrdoglav je i radije će priznati sve svome protivniku, samo ne vlastitu pogrješku.

Problema za njega nema; on ih, čini se, vrlo lako i ukratko rješava; stoga je već prva rečenica u »Oblicima graditeljstva«, dakle u našoj prvoj povjestnici, kriva i sumnjiva: »Staro-egipatske građevine, grobovi i hramovi su najstariji spomenici na svietu.« Svoje apodiktične tvrdnje, kako rekoh, ne dokumentira; ono, što Kršnjavi kaže, to je Roma locuta, causa finita. I ma da ga napadaju, on vriedi ipak za dugi niz godina kod nas kao nepogrješivi autoritet.

Što je za Kršnjavoga liepo? Na to odgovara Kuhač (»Anarkija«) po diktatu dra Ise: »Liepo je ono, što se u kulturnim narodima smatralo i smatra liepim«. Po toj je definiciji najjasnije pokazan stav Kršnjavoga, stav kulturtregera,

a i formalista. To je ključ za njegov odnos prema pučkoj umjetnosti, koju on donekle prvi sabire. On s ovim barbarskim i primitivnim izrazom nije znao, što bi pravo počeo. To i takvo tumačenje ljepote najbolje objašnjava njegovo civilizatorno, a ne kulturno nastojanje, njegovo prenošenje i unošenje, a ne probijanje samorodnih vrela.

Kao formalist izvodi zakone prema postojećim umjetničkim, naravno stranim klasičnim djelima. Tako dolazi do zakona građevne ljepote, jer estetika za njega nije drugo, no umjetnička gramatika. »Kao što gramatika uči oblike jezika, tako estetika ima učiti oblike umjetnosti«. (»Oblici«). Dakle čista statika izvan životne ljepote, koja već unapried izključuje kao pogrješku svaku dinamiku. Da je umjetnost samo živi izraz, nije mu blizu, ma da citira kasnije i Croce-a. Možda zato gotovo i mrzi Kršnjavi barok u graditeljstvu, a oduševljen je za tradicionalnu klasiku i renesansu. Prema Semperu i njegovim povjestnim asociacijama ovako on to izriče: »Crkveno graditeljstvo vratilo se na sredovječne uzore, profano na klasičnu umjetnost i renesansu.«

Drugim riečima, bolletika u punom i pravom svom smislu, ili još točnije, definicija stila onoga vremena, koje je bilo bez stila. To je vrieme, kojemu je simbol Makartov bouquet i posoblje »deutsche Renaissance«; vrieme, kad je arhitektura podpuno jalova, kad oponaša sve slogove, kad se grade parlamenti u klasičkom stilu, viećnice u gotici, banke u firentinskom slogu, a zgrade i palače bogatih bankira u baroku; to je vrieme, kad se zida lažljivo. Tu lažljivost ponajviše još pokazuje onaj užasni kič, sav u prividnom materialu, koji u tome vremenskom periodu važi kao umjetni obrt. Tim se približujemo najtamnijoj sjeni čitavoga likovnog rada Ise Kršnjavoga. Ta mračna sjena je Herman Bollé i njegovo djelovanje, na koje ću se kasnije detaljnije osvrnuti.

Olakotna okolnost za opisano shvaćanje estetskih zasada Kršnjavoga jest donekle ta, da je to shvaćanje obćenito europsko, a ne možda kakva naša osobitost. U toj grješnoj nazoviarhitekturi idemo u korak s Europom i nismo nimalo u zakašnjenju.

U cielom djelovanju Kršnjavoga ponajmanje važno čini se njegovo slikarstvo. No ne valja ni taj njegov rad zabaciti ili podpuno negirati. Što je naša sredina znala o Kršnjavomu kao slikaru? Znala je samo to, da je Kršnjavi naslikao šestoprstu Madonu, i tu je glupost naša sredina ponavljala desetljećima. No ne treba misliti, da je ta glupa podvala bila originalna, ona je podvaljena ni manjemu ni većemu već samome Raffaelu za Sikstinsku Madonu, a kod nas je ta glupa šala samo preuzeta, i ljudi su se godinama svađali o tome, da je Kršnjavi u istinu naslikao svojoj Madoni šest prsta, jer su silom htjeli sjenu na malomu nožnom prstu protumačiti kao šesti prst. Kršnjavi slika kao mlađi čovjek, pa onda prestaje, i tek pod kasnu starost laća se opet kista. Počeo je raditi studirajući u Beču i Münchenu; tamo radi dosta marljivo, zanimajući se za cjelokupni likovni život. Čini se, da mu najviše uspievaju nature morte. Neki ga bečki kritičar u to vrieme proglasi radi neke skupine voća (girlande) novim Makartom. On slika i religiozne slike. Po njegovu vlastitom priznanju u tim je slikama sve, što je znanje i marljivost mogla učiniti, samo manjka, kako on misli, osjećaj. Da je mjesto osjećaja rekao nedostatan talenat, onda bi to priznanje bilo izpravnije, jer kad je Kršnjavi radio malene nature morte i studije, onda je njegov talenat bio dovoljan, no kod većih stvari je talenat zatajio, osobito kod figuralnih. Cieli naime talenat Kršnjavoga bio je više receptivan, a nije nikako bio kreativan. Njegovo htijenje bilo je veće nego sam talenat; to pokazuju njegove slike »Fausta« u raznim variantama. Zato su njegove male skice po različnim slikama iz talijanske renesanse upravo vanredne. Ima ih cieli niz, pa se možda ni jedan slikar kod nas ni prije ni kasnije ne će s tolikim shvaćanjem približiti i shvatiti kolor talijanskih majstora renesanse i kasnijih velikih slikara baroka. Od njegovih studija postoji jedna djevojačka glava (40 × 50), možda tehnički i slikarski najuspjeliji rad, što sam ga vidio od svih slika toga trećeg perioda. Slikana je u Münchenu: na tamnoj pozadini ističe se koloristična sjajno izvedena partija lica, tek nabačena sočno i u sebi definitivno. Svakako mu je ta studija po svojoj fakturi i po svojoj realizaciji dala podpuno pravo, da

pograbi često paletu mladih svojih štićenika, pa da se upusti u korekturu, radi čega se pokojni Lunaček kroz mnoge feuilletone zgražao, jer je posao Kršnjavoga držao diletantskim. Možda bi one staračke radnje, što ih je Kršnjavi pred smrt izrađivao, dale Lunačeku i pravo, ali one prijašnje nikako.

Uz te studije ima i radova iglom na bakru. Ovi su sasvim realistički, i začuđuju svojim pozitivnim kvalitetama.

Sve u svemu, ta izvanredna i neobična pojava našeg javnog, specialno likovnog života značila je uza sve omaške u našim relacijama velik i jak pozitiv, jer ako i nije po svojim realizacijama dala neke temelje, ni ideoložke, ni umjetničke, ona je organizirala bar prve početke likovnog razvoja, probudila zanimanje za umjetnost, dala poticaja i omogućila prve, ma i slabe ekonomske uvjete likovnog života uobće. U našem stanju, gdje su manjkali svi uvjeti, za likovni život, značio je napor Kršnjavoga i njegove realizacije više nego bi takav napor značio drugdje. On ne znači početak, već prvu jezgru, ili bolje, stvaranje žarišta, pribiranje za daljnji razvoj. Bez realizacija Kršnjavijevih još bi se teže taj razvitak probijao na svietlo dana. Zato je Kršnjavi u saboru imao stopostotno pravo, kad je odgovarao na napadaje J. Pasarića izričući, da svaki kovač, koji kuje i dok kuje, zacrni lik i ruke, ali da se kovač ne sudi po njegovim rukama, već po samom njegovu djelu, po rezultatima. Djelo pribiranja je uspjelo i rezultati govore u prilog Kršnjavomu.

Memoari Ise Kršnjavoga, koji će se tek poslije 50 godina moći objelodaniti, sigurno će iznijeti vrlo važan i vriedan material za našu kulturnu poviest; no njegova portreta ne će promieniti: taj je već danas u svojim pozitivnim i negativnim crtama jasan.

Slikanje Kršnjavoga poklapa se s jedne strane s Quiquerezom, a s druge s Mašićem; on je neka kopča između ove dvojice.

N i k o l a M a š i ć (1852.—1902.) proživljuje svoje dječačtvo i mladost u težko i tmurno razdoblje Hrvatske, kad je vijak centralizma i absolutizma sve više stezao ovu našu jadnu zemlju, i kad se u njoj gušio svaki razvitak pod krinkom nekih reforma i administrativnih mjera. Parola tih tužnih

desetljeća bila je: de nobis sine nobis. Rješavalo se sve bez nas, o našim životima, o našem razvitku, gušilo nas svuda, pače i isto narodno ime hrvatsko značilo je za strane tlačitelje izazov i zločin.

Nikola Mašić, kao rođak častničke obitelji odgojen je u tuđini, naučio je hrvatski tek u svojoj dvadesetpetoj godini, pošto ga je Strossmayer postidio u Weidlingu 1875. Poslije u tužnoj našoj političkoj, kulturnoj i socialnoj stvarnosti Nikola Mašić gleda i slika »Idilu«, slika »Dolce far niente« ili »Na odmoru«. Slika bundeve i purane. Slika jednu te istu sliku, vječno nasmijanu, koketnu, malo sanjivu. Kut vrta, zelenilom obavijena zgrada, glavice zelja, guske i race, razcvalo cvieće i nasmijane ljepuškaste djevojke, koje su slične jedna drugoj kao jaje jajetu. Po plavom kobaltovom nebu slaže oblake i oblačiće, a teren mu je obično složen prema savskom krajoliku s jablanovima u daljini. Zriju bundeve, ljetno cvieće cvate, različno se voće prosulo i mlada djevojčica se protegla ljenivo ili se uzšetala kraj obale i spustila stidljivo svoj pogled, dok ugursuzi dječaci pitaju cviet: da li me ljubi, da li misli na me . . .

Mašić putuje po toj našoj zemlji i ne vidi ništa drugo nego vječnu idilu — uljepšane seljake i seljanke. On gleda to naše selo, taj naš folklor, ne u njegovoj istinitoj originalnoj biti, već on gleda selo kroz tuđe naočale, kroz naočale Fortunyja M. (1838.—1874.) ili José Villégasa (1848.—1913.). Upravo tako su i oni sladili svoj folklor, upravo tako se koketno šeću i njihove uljepšane djevojčice u smišljenom i sastavljenom kostimu kao i ona Mašićeva guščarica. Već Kršnjavi spominje odsudan njihov utjecaj na Mašića; samo nisu to bili Talijani, kako veli Kršnjavi, ma da su živjeli većinom u Rimu, nego su to bili Španjolci. I konzervativni je W. Bouguereau (1825.—1905.) ovome zasladivanju i navodnom idealiziranju Mašićevu mnogo pripomogao. Mašić nije bio u njegovoj školi, već mu je stari protivnik impresionista i slavni mediokritet pregledavao skice i studije, i valjda ga upućivao u tajne akademskih sladkih i neživotnih formulacija. Te su onda bile u cieni, i one nisu bile samo moda, nego stroga i priznata službena dogma.

I Fortuny i Villegas i Bouguereau i ciela kompaktna oficielna tadašnja umjetnost u svim zemljama shvaćala je tako slikarstvo. Svi ti poluumjetnici ili umjetno-obrtnici proizvodili su robu za skupe novce amerikanskim ili svjetskim milijunašima. Za sve te slikare i akademike bilo je pravilo udovoljiti ukus svih; objekt, to jest priroda, na koju su se pozivali, bila je za njih tek u drugom planu, a kanon i formula u prvom, jer su oni tu prirodu uljepšavali ili, kako su njihovi tumači estetičari to nazvali, oni su je idealizirali. Slika za njih nije bila u prvom redu skladnost slikarskih vrjednota: linije, oblici i boje, već je u njihovim slikama bio zanimljivi motiv najvažnije i najglavnije, i njemu se podređivalo sve. Tražila se anegdota, a nije se tražio izraz, neposredan, stvaralački; želio se opis i ilustracija. Po tim svojim više ili manje ilustrativnim slikama bili su ovi slikari razumljivi i pristupačni svima. Karl Scheffler u svojem djelu Geschichte der Europäischen Malerei des XIX. Jahrhundert vrlo je točno sve te slikare objasnio kao umjetnost za sve, Kunst für Alle. I ta i takva ilustrativna »Kunst für Alle« pobjeđivala je svuda. Siže, kao glavno i najglavnije, bio je prikazan (ili bolje opisan) banalno u svrhu, da se postigne iluzija, i da se imitira; o stvaranju nije bilo govora. Zanimljiva tema, koja je morala zabavljati kupca, morala je biti servirana dopadljivo.

Takav, nazovimo ga, akademski »realizam« imitirao je bez duha prirodu, a u isto se vrieme ponosio nasljeđivanjem starih majstora, koje je također oponašao izvanjski i lakomisleno, i na taj način ponavljao različne stilove.

Mediokritet i vještak bio je u tim slikarskim gomilama vladar, a akademije su bile stanice, u kojima se posvećivalo od dana u dan sve više mlađarije s malo talenta u formuli banalnosti i anegdote. Dosta je spomenuti u Njemačkoj Defreggera, pa Grütznera s humorističnim fratrima, u Francuzkoj Meissoniera i njegove vojnike i vojničke gumbe, pa Bouguereaua i Cabanela, učitelja V. Bukovca, i cielu legiju svjetskih mediokriteta, da se ta »umjetnost« pravilno uoči i još pravednije prosudi.

Uopće cieli XIX. viek, viek nove građanske klase, pokazuje u slikarstvu tu jednodnevnu prevlast i vanjsku premoć

kao i brojčanu snagu spomenutih akademika, službenih slikara, koji zadovoljavaju ukus većine, to jest nove klase, nad onim malobrojnim slikarima, koji u istinu znače razvitak u slikarstvu. Ti su ujedno pravi predstavnici cieloga vieka svojim klasičnim djelima (Scheffler). Ove potonje, ma da su slikari trajne vriednosti, a ne možda mode, ne prepoznaje i ne cieni nova građanska klasa. Oni su gotovo u većini slučajeva žrtve, i nose aureolu mučeničtva.

Ta dvojnost vještog mediokriteta i originalnog talenta dolazi prema kraju vieka sve više do izražaja. Kraj Meissoniera radi Coubert, kraj Cabanela Manet, kraj Defreggera i Kaulbacha živi Leibl. I tako bi se moglo nabrajati kroz sve decenije XIX. vieka: uvaženi i skupo plaćeni mediokritet, modni slikar i — nepriznati neshvaćeni slikar trajne vriednosti.

U našim periferičnim sredinama, gdje se tek mučno otvarao početak nekog razvoja, značajno je, da se naši prvi i početni talenti na žalost vezuju i oduševljavaju za sve kratkotrajne i efemerne pojave u europskom slikarstvu, a ne vezuju se o slikare trajnih vriednota. Ta žalostna pojava, koja prati i naš kasniji razvitak u slikarstvu, znači valjda želju i nastojanje za ubrzanom civilizacijom. I ta nas želja, što je jača, udaljuje sve više i više dalje od naše urođene osnovice, i time nas odalečuje od najbitnijeg uvjeta za stvaranje našega likovnog izraza.

Slučaj Nikole Mašića nada sve je značajan. Talentirani mladi krajišnik, rođen u Otočcu, iz trgovačke obitelji, kad se nađe na školovanju u Münchenu, ne zanese se za slikarski rad W. Leibla (1844.—1900.) i njegove izpravne slikarske konstatacije, već se hvata za onda popularne i obće voljene anegdote i genre. On ne shvaća Leiblova stava, poštenog i iskrenog, i okreće se spram laganog i ulickanog akademizma. On uči kod Wagnera i Lindenschmidta, i tamo je drug Kršnjavoga. Iz tog vremena postoje njegove đačke radnje: Starac (53×44) i Studija (76×120) pod imenom Ciganke u Strossmayerovoj galeriji.

Već je 1905. Kršnjavi, u svojem »Pogledu na razvoj hrvatske umjetnosti«, za prvu utvrdio, da ona kao đačka radnja

ne spada u galeriju. Za studija na akademiji münchenskoj putuje Mašić po različnim centrima, nalazi se i u Rimu i u Parizu, i tamo se napaja s Fortuniem, daje korigirati po Bouguereauu svoje studije — u isto vrieme, kad već slika Manet, i kad je već davno Coubert jasno i precizno postavio slikarski problem za cielu modernu. I time Courbet kao realist otvara dveri impresionizmu. Sprema se revolucioniranje cielog slikarskog naziranja, a Nikola Mašić to ne osjeća; on je za reakciju, za akademizam, on se odlučuje za umjetnost mode, umjetnost mediokriteta i jednodnevnog uspjeha.

I taj jednodnevni uspjeh brzo postizava na međunarodnom tržištu poslije svojeg povratka iz Pariza u München. Tamo slika 1876. svoju poznatu »Guščaricu na Savi« (220×90), a zatim slika »Idilu« (60×126). Obje slike izrađuje na akademiji, gdje je imao atelier kod Lindenschmidta poslije putovanja po Italiji i Francuzkoj. Bio je u Rimu i u Napulju. Slikao je malene studije na Capriu zajedno s Kršnjavim. »Pergola« (64×60), svježa i dosta široko tretirana, kao kontrast sitnijim malim studijama s Caprija, priča o tim putovanjima. Te dvie gore spomenute slike, »Guščarica« i »Idila«, znače za Mašića njegov najveći uzpon.

Druge slike iz istoga vremena — većina njih je prodana u inozemstvo, u Englezku i u Njemačku — prema opisima i reprodukcijama, ne pokazuju ni jednu novu ili drugu značajku, koja ne bi bila već u »Guščarici« ili »Idili«. Po tim je slikama Mašić popularan kod nas i uvelike cienjen. Usuđujem se tvrditi, da je prema tim radovima i previše cienjen. Koliko je Quiquerez malo cienjen za svoje vriedne slikarske male stvari, toliko se Nikola Mašić upravo precjenjuje, ma da je u malenim stvarima imao Quiquerez mnogo izpravniji slikarski stav nego Mašić.

Već je Lunaček sasvim točno označio njegov način dosta tvrdim: »tonovi su mu često izmišljeni više nego prirodni«. »Pretežno je pejzažista; figure su mu tvrde i bez prave plastike.« (Prilozi za poviest hrvatske umjetnosti, »Savremenik« 1906.). I doista, Lunaček ima pravo: svuda su tu ucrtane figure tvrde, kao da ne kriju aranžirani i uljepšani kostim pravoga tiela. Kostim nije narodni, nego je fantastičan, udešen na narodnu (vidi »Idila«). Pleinair i sunce, koje ističu i Gjalski (komemoracija Mašićeva, »Vienac« 1902.), Pasarić (»Vienac« 1902.) i Lunaček, nije čist pleinair. Taj je učinjen u münchenskom atelieru. Liepo se to vidi u Strossmayerovoj galeriji. Cieli dio na »Idili«, koji predstavlja nature morte, jasno govori, da je slikan u zatvorenom prostoru s lievim prozorom, pa je slici s voćem i plodinama naknadno dodana i figura i pozadina s ravnicom. Figura je slikana u istoj sobnoj razsvjeti bez vanjske atmosfere. Sjene svih predmeta ne slažu se. Slikarski dubina nije riešena, tek su detalji precizno i minuciozno izvedeni bez refleksa i punoće polutonova.

Još se više to zapaža u »Guščarici«. Ni tipovi nisu naši; one glave djevojčica jesu glave modela münchenskih, koje su preobučene pozirale na podiumu, recimo, u našem kostimu. Kompliment, koji spominje Pasarić (»Vienac« 1902.) iz English Gazete, da Mašićeva slika »small painting but full of lieght and atmosphere« ne će biti točan, jer upravo ono atmosferično manjka Mašićevim slikama.

Njegov uglađeni i uljepšani »realizam« jest upravo ideal, kojemu teži Kuhač (recte Kršnjavi) u borbenoj svojoj »Anarkiji«: »To će reći, da realizam ili istina mora biti u umjetničkom djelu poljepšana, idealizirana; poljepšana po jeziku, po stilu, po činu i materialu. Seoska odiela na pozornici treba da budu od finijeg materijala, kroj te odjeće po svetačkoj narodnoj nošnji«. Mašić ne gradi na boji sliku i sama boja nije mu najvažnije sredstvo, jer siže i anegdota uviek kod njega prevlađuju. Impresionistička mu je paleta, naravno, tajna. Ni na jednoj slici N. Mašića ne uzpinje se boja melodično do skladnog izraza. Takovu je skladu Ferdo Quiquerez bio u svojim malim stvarima mnogo bliži od Mašića, a Karasova je »Rimljanka« po svojem slikarskom skladu daleko nad Mašićem.

Istina, Mašić je tehnički pred obojicom svojih predhodnika. Dopadljivi i čisti krasopis njegova kista karakterizira gotovo sve njegove stvari. Minuciozna podjednaka izradba svih njegovih slika tumači Mašića kao urednog i marljivog čovjeka, koji nije vođen temperamentom, već je strogo discipliniran. Da je đak, valjalo bi ga prispodobiti onim tipnim odlikašima,

a tako valja svakako prispodobu tražiti u onom zakopčanom, korektno odjevenom šutljivom gospodinu, kakovu beamteru iz bivšeg našeg prezidiuma. U onim njegovim malim sličicama jednakih formata, — ima ih na stotine, — ima nešto uredno činovničko. Slagao ih je slikar, kao što činovnik slaže svoje akte. Sve uredno, sve točno; takvi su mu i Skizzenbuchi, a takva mu je i biblioteka. Imao je dosta vriednih knjiga i čitao je mnogo, a poznavao je gotovo sve glavne europske jezike. Šutljiv i simpatičan gospodin, koji je bio skroman i dosta kritičan za svoj vlastiti rad. Buke, galame, napadaja i borbe nije volio, svemu tome se uklanjao.

I za to se nije ni našao u kolu tadašnje Moderne, koja se počela okupljati pod konac Khuenova perioda. No nije bila samo njegova povučenost i njegova narav razlog, da se ondašnjoj mladosti nije Mašić približio. Razlog je tome mnogo dublji: on je naime od povratka svojeg u Zagreb iz Münchena i Beča, bivao sve slabiji i slabiji. Čim se udaljio iz umjetničke sredine i došao ovamo, gdje nije imao nikakvih poticaja, njegov rad biva sve prazniji i prazniji. »Berba ruža« jasno pokazuje pad i nazadovanje spram »Guščarice«. A one sitne i malene stvari, koje su izrađivane u trokutu: Lika, Sisak, Jasenovac i Dubica u različnim periodima, još odaju tehnički vještog slikara. Prvi nalet kod tih skica, onaj neposredni, uviek je svjež i pun, a poslije kod dalnjeg izražavanja opaža se klonulost. Nekoja od tih malenih platna (ima ih u akademiji oko 60) imadu dražest čiste lirike. Iz njih struji neko melankolično svietlo i svježe nastojanje. Iztičem od tih Zimsko stablo, pa Drvce u cvatu, Malu potleušicu i tamnu deregliju na jasnoj i mirnoj pozadini, studije životinja, kojih ima velik broj, kao purana, gusaka, pilića, konja i svinja, nisu tako uspjele kao oni mekani i osjećajni mali krajolici.

Mnogo je od tih krajolika odnio iz Hrvatske neki Madžar, koji je kao rođak nasliedio N. Mašića. A mnogo je opet krajolika i slika, osobito onih podpuno loših ostalo kod nas, kod privatnika. Te je loše stvari većinom, osobito zadnje, slikao njegov brat Aleksandar, a Nikola ih je podpisivao. I danas je dosta težko utvrditi autentične zadnje slike Nikoline. — Među tipovima, koje je izradio Nikola Mašić, najbolja i najkarakterističnija mu je slika »Ličanin« (vel. 77×50) u galeriji, dok mu »Ličanin na odmoru« (80×120) nema te jednostavnosti i neposrednosti; taj je Ličanin jako idealiziran i razvodnjen. Među brojnim i prosječnim crtarijama ima jedna vrlo zanimljiva, na kojoj je fiksirana unutrašnjost putničkog broda na Kupi, a najbolja i grafički majstorski iznesena je crtarija, koja prikazuje »Put u Sv. Kuzman«. Riedko je gdje još kod nas tako jednostavno i karakteristično pogođen naš pejzaž i tako kondenzirano prikazan u nekoliko šara.

Tvrdnja J. Pasarića (»Vienac« 1902.), da je »liepa vrlina Nikole Mašića, što je u svojim umjetničkim djelima ostao vazda i nepokolebivo vjeran grudi: motivi, sujeti i tipovi malo ne svih njegovih slika crpljeni su iz života hrvatskog naroda. Stvarajući umjetnička djela vazda je imao na umu, da kistom svojim proslavi ime svoga naroda i krasnu domovinu svoju. Mašić je ostao narodan slikar od početka do danas« — mora se svakako korigirati. Pasarićeva tvrdnja liepo i jasno izriče onu težku zabludu, pod kojom cieli naš slikarski razvoj već godinama trpi. Motivi, sujeti i tipovi crpljeni iz života hrvatskog naroda nisu ono najvažnije i ono najglavnije, što čini slikarstvo (likovni izraz) našim. Te motive, sujete i tipove može svaki stranac slikar vrlo dobro iznieti, pa zato još ne će biti naš slikar.

Što čini našega slikara našim? Ne motiv, sujet ili tip možda seljački, već samorodni i originalni likovni izraz slikarski, kojega je rezultat osebujni sklad samo naš. I to u slikarstvu uglavnom sklad naših boja, diktiran po našem urođenom osjećanju, a ne po bilo kakvom naučnom i viđenom akademizmu, secionizmu ili bilo kakvom -izmu. Kad je moguć originalan i podpuno naš sklad boja u primitivnoj našoj kolektivnoj umjetnosti, što smo vidjeli na početku ove knjige, pitanje je vrlo jednostavno, zašto ne bi takav originalan sklad mogao biti i u našem slikarstvu?

Time ne mislim, da bi trebalo naš tekstil ili oponašati ili prenositi njegove boje, kako su me mnogi krivo shvatili. Držim da je naša osebujna paleta i moguća i potrebna.

Slutnje te naše buduće palete u cielom opusu Mašićevu ne postoje. Uzprkos tome on je u našim sredinama i u našem

početku svakako značajan i važan. Mašić je svakako tehnički adekvatan sličnim slikarijama tadašnje Europe. Žaliti je, da njegova sprema i vještina nije bila upotrebljena kao korektiv razbarušenoj tehnici buduće slikarske generacije pod Bukovcem, koja je upravo tehničku odliku Mašićevu niekala, a bila sama gotovo u svoj svojoj cjelini tehnički manje dotjerana i slabije podkovana.

Nije važno za pregled našeg slikarstva izticati Mašićevu činovničku karieru — od učitelja crtanja na novo osnovanoj obrtnoj školi do galerijskog ravnatelja, kao ni njegove sitne prilike, i njegovu povezanost s bratom blizancem. Sve je to opisano i fiksirano. Preostaje od svega tog pričanja jedna tužna i značajna stvar, a to je, da je podkraj života gubio vid. Danima i danima sjedio je Mašić sam i zurio u zelene ogromne silhuete maksimirskih hrastova, nadajući se od toga poboljšanju svoga vida. No nije to ništa koristilo — vid je i dalje slabio i on više nije mogao raditi, jer je bio gotovo sliep. Najvišu točku svoga uzpona Nikola je Mašić davno prije smrti prešao. S Quiquerezovim i Kršnjavijevim slikama postoji kod Mašićevih slika afinitet tako, da oni predstavljaju jednu skupinu, kojoj bi svakako trebalo pribrojiti i slike iz ranije faze Vl. Bukovca i C. Medovića, koji su već koncem 90-tih godina završili nauke, te su u inozemstvu samostalno djelovali. No kako je njihovo djelovanje kasnije za nas mnogo važnije, njih bih prikazao u idućem periodu, kad se u Zagrebu formira »hrvatska škola«, o kojoj je de facto već mislio i koju je tražio još god. 1870. sam Strossmayer. Iste značajke, koje nosi ova skupina po svojim radovima, naći ćemo i kod prvog značajnijeg hrvatskog kipara I v a n a R e n d i ć a (1849.—1932.).

Dalmatinska Hrvatska dala je većinu hrvatskih kipara novomu dobu, pa je tako dala i prvoga, Ivana Rendića. Rendiću je valjalo tek probijati led i obavljati mučno i trudno prve i najnužnije pionirske radnje. Pa kao što su naši prvi slikari težko podnosili sredinu, koja nije bila spremna njegovati umjetnost i koja je nepovoljno djelovala na pojedine umjetnike, tako je i Rendić osjetio svu moru i svu težinu sličnog početka. Ivan se Rendić rodio u Imotskom, a odrastao i proživio djetinjstvo na Braču. Otac je je bio poduzetnik u bračkim kamenolomima. Njegovo mladenačtvo pada u vrieme narodnog pokreta duž Jadrana. Na prvome mjestu bila je tom pokretu revindikacija narodnog jezika i narodnog imena. Protiv tog pokreta digli su se svi protunarodni elementi i elementi manjine, koja je vladala po obćinama, inače čisto hrvatskima. I sasvim je razumljivo, da su ti elementi bili najogorčeniji protivnici vjekovnog traženja, a i neslomljivog diktata narodne intuicije, koja je tražila sjedinjenje Dalmatinske i panonske Hrvatske u jedno tielo.

Na državnom hrvatskom saboru, koji nikad nije prestao de nomine biti i sabor kraljevine Dalmacije, taj je diktat došao najjasnije do izražaja, kad je Mihovil Pavlinović (1831.—1887.) god. 1865. kao zastupnik naroda sintetizirajući vjekovne narodne težnje izrekao ne govor, već program svih budućih generacija o sjedinjenju Dalmatinske i Panonske Hrvatske. Njegov apodiktički povik protiv talijanaša ječao je snažno u gradu de Dominisa, prolazio našim otocima, čuo se izpod venecijanskih prozora Fanfognine biblioteke. Osvojio je i nekada Bajamontijev Split, pa prošao kraj kule Alvisa Barbariga i probudio kolone Arnerijeve. Taj je glas progovorio u ime onih neznanih župljana i znanih gospara u negda slobodnim mirima sv. Vlaha, a i sv. Trifuna. Pavlinovićeve i Klaićeve rieči oživjele su duh, pred kojim je morala uzmaknuti podmukla parola: »Slavi sempre, Croati mai!«

Na to odgovarao je konstantno Ivan Rendić sviestno od svojih najranijih početaka jasno i nedvoumno: »Sono Croato«. (Vidi Dudan!). A odgovarao je zato tako, jer je spoznao bitnost, ne formalnost ili spoljašnjost svoga odgovora. Spoznao je tamo još kao diete među bračkim kamenolomima, da je izpoviedajući ovaj svoj credo izražavao upravo ukorienjenu i neizbrisivu istinu našeg kolektiva, iz kojeg je ponikao.

Kao što su se Karas i Quiquerez uputili na nauke u Italiju, tako je i Rendić svoje školovanje obavio u Italiji. Naravno, prva je njegova stanica bila Venecija. Tamo je učio kod I. Moscotta. Stanje tadašnjeg kiparstva bilo je ne samo u Italiji, već i u cieloj Europi na vrlo nizkoj razini. Može se reći, da i onako cielim XIX. viekom vlada u likovnom svietu slikarstvo, ono je vodeće, a kiparstvo je tek sekundarno.

Značajka u totalnosti cielog stoljeća jest raztvaranje forme, od klasicizma preko romantike i realizma u impresionizam, i poslije u manirizam. I dok slikarstvo prolazi tim putem, kiparstvo ga ne prati paralelno, već zaostaje. Kiparstvo je već po svom materialu uglavnom moralo zatajiti tendenciju spram naturalizma. Na taj je način kroz cieli viek ostao dosta znatan broj talenata uz klasicizam, koji se izrodio u najbanalniji akademizam. Drugi se dio kipara prepustio struji i gacao za pobjednim slikarstvom. Tako je jedan dio kipara prošao romantiku s kićenim i baroknim neskulptorskim izrazima, i uputio se u naturalizam i realizam.

Među ovima bio je poznati fiorentinski majstor Giovanni Dupré (1817.—1882.), najznatnije lice onoga vremena u Italiji, koji je poslije Bartolinija, još klasicista, i C. Fantachiottija (1809.—1877.) bio izrazito naklonjen realizmu, kako to pokazuje njegov relief »Suđenje Savonaroli« u Sv. Marku u Firenci. Kod toga je majstora naš Ivan Rendić radio pet godina. I najglavnije značajke Rendićevih kipova veoma podsjećaju na Dupréa. Ni Dupré se nije mogao približiti monumentalnomu (vidi Cavourov spomenik u Turinu), kao što to nije mogao ni naš Rendić. Jednostavne i mirne linije fratarske odjeće na Kačićevu spomeniku, skroz naskroz realistične, pokazuju put, kojim je Rendić u svom razvitku prolazio. Kopija samoga modela bila mu je najvažnije; tamo gdje je Rendić morao da koncipira i da izbacuje plastičnu formu bez modela, tamo je obično zatajio. Zato su u njegovu opusu najbolje i najuspjelije nekoje portretne buste, kao na pr. Kurelčeva. Glava na Kačićevu spomeniku plastično je odlična. I svakako valja utvrditi, da je Rendić po svojim tehničkim kvalitetama bio daleko nad suvremenim slikarima kao što su Karas i Quiquerez. Nešto od one čistoće detaljnog izrađivanja, koja je bila Mašićeva značajka, nalazi se i kod Rendića. God 1873. nastanio se Rendić u Trstu, i tamo je izradio dekorativne alegorijske figure pred tršćanskim kolodvorom, koje su mnogo uspjelije nego ona fontana u Dubrovniku. Jedan i drugi rad imadu dosta neugodnih karakteristika tadašnje talijanske škole. Kod te je talijanske škole sve prešlo u neko igranje formama, te čovjeku često dolazi na pamet slastičarna sa

svojim poslasticama, kad promatra talijanske tadašnje skulpture. I dok se je Rendić držao realističkog prikazivanja, pratio ga je uspjeh, no kad se od njega odmaknuo i prešao te granice, bila su mu djela slabija, kao na pr. grobnica Preradovićeva na Mirogoju. A možda mu je najnesretniji onaj general pred Umjetničkim paviljonom, spomenik Petra Preradovića.

Ukus i poznavanje granica, do kojih se smije, nisu bile odlike Rendićeve, i zato su mu pojedine buste i pojedini spomenici, koji ne bi bili sami po sebi tako neuspjeli, upropašteni nemogućim postamentima (vidi Starčevićev spomenik u Šestinama). Kod drugih pak njegovih postamenata na raznim grobljima vidimo nastojanje Rendićevo, da u njih unese neku tobože narodnu i našu osebujnu dekoraciju. Ta je osebujnost imala biti u primjenjivanju šarenog mozaika na kameni postament. Ta mješavina, opet talijanske proveniencije, nikako nije bila sretna, i nije pogađala svoj cilj.

Ipak je njegov cjeloviti opus za naše prilike i za ondašnje vrieme bio golem. Od njega ima preko 200 izvedenih radova, koje busta, koje spomenika. Njegov Kačić, najbolja njegova stvar, svakako mu osigurava častno i značajno mjesto u poviesti naše likovne umjetnosti. A konačni sud I. Kršnjavoga o Rendiću tako je točan i precizan, da mu se ne može ništa ni dodati ni oduzeti; zato ga i citiram:

»Izvrstan pred prirodom, slab u kompoziciji, plastično liepo osjećanje u pojedinostima, pomanjkanje smisla za monumentalnu širinu i veličinu oblika. Izvrstan oponašalac prirode, bez tvorne fantazije. U cielosti poštovanja vriedan kipar, bez izrazitog vlastitog umjetničkog individualiteta, ali znamenite tehničke vještine.«

Rendić je bio čovjek družtva, čovjek pun duha, poznati šaljivdžija; i njegove priče, izmišljotine i dosjetke pričale se kao narodne priče, izričući onu Rendićevu životnu radost, koju je sačuvao do kraja života. Sve nedaće životne podnosio je sa stoičkim mirom. Živio je težko, i umro u siromaštvu u dubokoj starosti gotovo sliep.

Uz Rendića valja spomenuti i V a t r o s l a v a D o n e g a n i j a (1836.—1899.), koji se rodio na Rieci, a polazio umjetničku akademiju u Veneciji. Radio je za biskupa Stross-

mayera u đakovačkoj katedrali oltarne kipove i tri reliefa supraporte. Od njega postoji i portret biskupa J. J. Strossmayera u našoj galeriji, koji je svakako uspjeliji, nego obični likovi svetaca (25) u đakovačkoj katedrali na oltarima.

Ivan Rendić i Vatroslav Donegani po cielome svom opusu upravo pripadaju u ovaj period, u kojemu se smisao za arhitekturu podpuno gubi. U tom periodu izrađuju poneki stranci i slikari i kipari velike radnje, tako Seitzi, otac i sin, slike u Đakovu, a Fernkorn Jelačića i sv. Jurja, čija šetnja po gradu, od lošeg do još goreg postava, čini se, nije još ni danas završena. Jadni putujući svetac, koji se uzalud muči, da na različnim stranama grada dotuče aždaju. Možda toga brončanog svjetlonošu čeka, što se tiče »arhitekture«, mnogo posla na različnim stranama grada...

Početkom tog perioda, još od god. 60-tih pa do 70-tih, nije u gradnji pojedinih kuća ni tako očajno. Fr. Klein u relaciji spram kasnijih gradnja ima još svu kompaktnost i složenost prijašnjeg perioda. On gradi, na primjer, zgradu gospodarskog družtva. Suvremenik Jambrišak, barem je on podpisan na planu, gradi god. 1865. Pongratzovu kuću, prema mišljenju prof. Szaboa posljednju liepu građevinu u tom periodu. Podpuno ima pravo, jer dalje ide rapidno nizbrdo, sve više dolaze do rieči tako zvani stil-arhitekti. A 70-tih godina zida se kod nas kuća Kukovićeva, Siebenscheinova (Preradovićev trg), Car austrijski (Ilica) i Frankova kuća (Pražka ulica) i jasno se vidi, kako se smisao za sklad raztvara. U to vrieme nadomješta se pridodanim vanjskim sitnim dekoracijama navodno ono, što se imalo velikim masama izreći. Zgrade se sve više obljepljuju nepotrebnim dekorom. Značajne su visoke sobe i redovno nemogući hodnici i stubišta. Razvitak sve više kroči u fazi, u kojoj je vanjsko lice (atrapa) važnije nego unutarnji razpored. Repeticija svih slogova, od gotske kuće, preko romanskih i gotskih crkava do renesansnih i baroknih pročelja, profila, zabata, stupova, tornjića i kupolica. Vrijeme je živjelo pod lozinkom »Schmükke dein Heim«, i ukrasilo je naša mjesta, a specijalno naš grad obilato. Glavna zasluga ide kod toga »ukrašivanja« surogatom Hermanna Bolléa, koji upravo svu svoju na žalost

veliku marljivost poklanja našoj zemlji, a specialno našemu gradu. Zagreb je svakako 1880. poslije potresa i te kako trebao graditelja. No što od starih građevina nije dospio uništiti potres, to je uspjelo Bolléu srušiti, s pomoću gotovo naših najznačajnijih ljudi tog perioda. Sve, što je u našem gradu u prošlom periodu liepo i skladno sagradio jedan stranac (Felbinger), ne može biti na žalost protuteža onome, što je drugi stranac (Bollé) u ovom periodu učinio, jer je taj drugi stranac imao važnije zadatke, veće gradnje, pa je više mogao nagrditi lice grada nego što je Felbinger to lice uljepšao. No krivo bi bilo sve svaliti na leđa H. Bolléa, jer se kraj njega nalaze i drugi, stranci i naši, koji su ga svojski u tom nagrđivanju podupirali. Nadmašili ga nisu, ali su ga često »u jedinstvu stila«, u »čistoći stila« dostigli.

To dvoje bio je životni credo H. Bolléa i njegova graditeljskog perioda; no taj na obću nesreću ne svršava 1890. nego se proteže sve skoro do danas, pače taj credo preživljuje H. Bolléa, jer su poslije njegove smrti još nedavno gradili bolletiku na Mirogoju. Strossmayer je zidao svoju doktorsku tezu u Đakovu o jedinstvu crkava. A kako je prof. Rösner, koji je načinio osnovu, umro prije svršetka đakovačke katedrale, preuzeo je posao Schmidt, jedan od onih, koji su zidali katedrale poput bečke Votivne Ferstlove crkve, usuprot istine, da se u XIX. vieku ne može onako zidati, kako se zidalo u srednjem vieku za vrieme gotike.

A kako je Baurath Schmidt poslije zidao u Zagrebu i palaču akademije i kako se počela restaurirati katedrala po njegovim nacrtima, to se je Kršnjavijevim posredovanjem pojavio Baurathov Bauleiter Herman Bollé (1845.—1926.), rodom iz Kölna, u našoj sredini, i što se tiče naših gradnja dogodila se katastrofa veća nego potres, u svoj svojoj punoći. A protegla se na dvie glavne skupine: na novo građenje (Obrtna škola, Mirogoj, Protestantska crkva, Mužka učiteljska škola, crkve i kapele i kapelice), i na restauriranje, koje je upravo zaslugom H. Bolléa bilo uništavanje, jednako kao što je onda bilo i u čitavoj Europi. Tako su »restaurirane«: Marija Bistrica, Franjevačka crkva, Unijatska crkva, crkva u Iloku, stolna crkva u Križevcima, Sv. Križ, Sv. Marko i

naravno, katedrala, pa zatim pojedine pravoslavne crkve i manastiri.

O tom uništavanju starih vriednih spomenika, koje su vjekovi gradili, najbolje i najuvjerljivije govore spisi prof. Szaboa, kojemu je još pošlo za rukom u zadnji čas spasiti pred Bolléom trsatsku crkvu: ovoj je bila namienjena ista sudbina, kao i onim gore navedenima. Izbacivši stare spomenike iz crkava i preuredivši crkve po običnom kalupu »čistog stila« izveo je Bollé mjesto izbačenih kapitela, grbova, stupova, oltara, grobnih ploča i čitavih popločenih podova, upravo nove bezvriedne stilske imitacije. Izbačene su bile umjetnine od starog materijala, koje bi trajale, jer su bile od pravog materiala. Bolléove su umotvorine naprotiv bile, istina, »stilske« i nove, ali većinom od surogata. Primjera za to ima na nesreću bezbroj. Tako se Bollé borio za stilsko jedinstvo nemajući ni najprimitivnijeg osjećaja za ono bitno, što je stil. Tipni predstavnik vremena bez stila! Zidao je on i gotske kuće (kurija na Kaptolu). No da ni njegovi tlocrti, oni najobičniji, nisu bili na visini prosječnog tadašnjeg graditelja, pokazuje nepraktičnost obrtne škole. U toj zgradi, gdje je danas umjetno-obrtni muzej, onaj triem sa svojom barbarskom prenatrpanom dekoracijom pokazuje opet sav njegov pervertirani ukus. I po vremenskom diktatu i po svojim sposobnostima morao je Bollé nuždno posezati za lažnim i prenatrpanim ukrasom. Tako se dogodilo, da je i našemu obrtu, koji je on odgajao u obrtnoj školi, nabio kalup, shemu i običnu šablonu »jedinstva i čistoće stila«. Izpod tog navodnog ideala, izpod šarene halje svih stilova ipak je kod Bolléa provirivalo glavno njegovo mezimče, a to je bila »die deutsche Renaissance«. Promatrajući njegove projekte, a ne znajući, recimo, za njegove gradnje, svakako bi se pomislilo, da je te projekte izrađivao spretni crtač raznoobrazne ornamentike, a nikako jedan graditelj. I takav graditelj je donedavna bio kod nas najvažniji faktor.

Kraj svih tih čina Bolléu se može jedino uzeti kao dobro, što je odgojio tehnički vješte majstore u pojedinim strukama. O stvaranju nekog obrta ili čak umjetničkog obrta ne može tu biti ni govora. Taj stranac, koji nije za cielo vrieme dugoga

svog boravka u našoj zemlji naučio ni hrvatski jezik, taj podpuni neumjetnik i kao graditelj i kao upravitelj i vođa obrtne škole, bio je pravi protivnik umjetnosti i umjetnika. Tu svoju protivnost, koja je bila u biti njegova nemoć, izpričavao je sâm tumačeći, kako mi uobće ne trebamo umjetnosti, a ni umjetnika: za nas su po njegovu sudu potrebni i dovoljni samo obrtnici.

Ako na čas shvatimo Kršnjavijeve pozitivne radove kao svietlo, onda Bollé u cielom Kršnjavijevu kompleksu znači tamu, koja je našem likovnom razvitku naniela nepopravljivu i neprocjenjivu štetu, od koje će još dugo trpjeti daleka pokoljenja.

ČETVRTO DOBA

(1890.—1914.)

I.

U našim je krajevima likovni život od 90-tih godina pa sve do svjetskog rata jači i bujniji, nego što je bio u čitavom vieku kroz sva tri perioda. Taj je življi rad uvjetovan svakako nagodbenim periodom. On predstavlja u neku ruku posljedke nagodbe, koja uz različite variante traje nepromienjeno sve do sloma Austro-Ugarske. I kako god je ta nagodba bila nedovoljna, ona je ipak Hrvatskoj puštala donekle slobodno djelovanje u pojedinim područjima. To je djelovanje bilo, istina, skučeno, ali je ipak postojala kakva takva autonomija. Zbog trajanja nagodbe ostale su u cielosti i iste značajke, kao i u pređašnjem periodu; bio je naime sličan, ako ne isti, politički, ekonomski i kulturni život. Družtvena se struktura nije promienila; jedino su se družtveni kaderi popunili i ponešto utvrdili i staložili, te poprimali sve određenije i stalnije oblike. U gornjem se sloju zadržao i dalje kumordinarski mentalitet: prijašnji je naime kumordinar postao činovnik i penjao se po ljestvici činovničke hierarhije.

Taj period oko god. 1900. znači u ostaloj Europi izvanjski stalni, mirni, bujni i jaki procvat, znači neko zasićenje. Ali samo naoko, jer je to stanje u biti mir pred oluju. Nagli razvitak tehnike i industrije u tom periodu prouzrokuje naglo dizanje gradova; diže se nesumnjivo životni standard. I kod nas se mogu pod nagodbom opažati refleksi takva gibanja, pače ima, u malenom, i sličnih pojava. No kako je cieli razvitak nas sa granice, nas iz etape ili iz prelazne zone, uzporen političkim, a pogotovo ekonomskim zaprekama, tako naš glavni grad ne doživljuje razmjerno i paralelno nagli razvitak

Beča, Pešte, Praga, pače ni Graza. Grad se Zagreb razvija usuprot intencija i želja svemoćnih tadašnjih vlasti. I ma da je Zagreb samo prelazna stanica za trgovinu, i samo dielom sabirna točka strane eksploatacije, ipak se širi, raste, jer i samom nedovoljnom autonomijom po nagodbi postaje de facto privlačivim središtem našeg područja. On se ipak toliko i tako širi, da je i sam Khuen Hedervary pred konac svoga banovanja morao priznati tužno i zlovoljno, šećući se u pratnji Kršnjavoga po Zagrebu:

»I ipak se razvija«.

U to se vrieme u Zagrebu relativno mnogo gradi, u pokrajini manje, a najmanje u Dalmatinskoj Hrvatskoj duž Jadrana. Veće gradnje grade većinom strani, poznati graditelji prema uzorima srednje Europe. Tako hrvatsko kazalište grade Bečani Helmer i Fellner, veliku gimnaziju u donjem gradu Ludwig i Hilsner iz Leipziga. Tu je zgradu naumio Kršnjavi izgraditi kao početnu na velikom zamišljenom forumu. Dospio je tek izgraditi istočnu stranu tog svog velikog projekta; zapadna strana još ni danas nije podpuno uređena. Stranac je izveo i bivšu Vranicanijevu palaču, poslije Seljački dom; bio je to Otto pl. Hoffer. Sudbeni stol (fasadu) osnovao je gradački arhitekt Leuff još 1881. Poneke gradnje bi od ovih valjalo prije spomenuti prema godinama gradnje, no ja ih stavljam u ovaj period, jer s glavnim gradnjama tog perioda one čine cjelinu. Kod svih tih gradnja vlada duh konca XIX. vieka, službeno i obćenito priznat u srednjoj Europi. Najtipniji mu je predstavnik kod nas u prošlom poglavlju već opisani Herman Bollé. Njegovi su nazori o arhitekturi kao i njegov utjecaj najodlučniji. Pojedini domaći graditelji i poduzetnici rade u istom ili sličnom načinu, tako Grahor, Kondrat, Eckel, Weidmann i Hönigsberg i Deutsch. Ovi potonji grade uz mnoge druge zgrade Bukovčevu kuću, dograđuju Glasbeni zavod i poslije Prvu hrvatsku centralnu štedionu (Corso) u Zagrebu. U istom duhu gradi J. Vancaš (1859.—1932.) u Sarajevu katedralu, pa novu župnu crkvu u Krapini, a u Bosni još mnogo crkava, hotela, banaka i privatnih kuća. U Osijeku zida Vancaš palaču Normanovu, a u Zagrebu Prvu hrvatsku

štedionicu. Vancaš je pisao i niz članaka o »bosanskom slogu« i njegovoj upotrebi, i izveo više gradnja u tom smjeru: zgrade u Bihaću, Banjoj Luci i t. d. Naravno da kod tih radova treba lučiti projektante od izvađača, u nekim su slučajevima isti projektanti ujedno i izvađači, a u nekima opet poduzeća imadu svoje posebne projektante. Tako Pilar, Maly i Bauda projektiraju sami, ali za njih rade i drugi; tako kod njih radi Kalda kao projektant. On crta zgradu bivše Austro-Ugarske banke u Jurišićevoj ulici, koju izvodi poduzeće Pilar, Maly i Bauda. To poduzeće izvodi pojedine privatne kuće, tako karakteristične uglove Prilaza i Medulićeve ulice. Karakteristična zgrada Welisch u Jurišićevoj ulici osnovana je od Pilara, a izvođena od njegove tvrdke. Holjac projektira, uz različite privatne zgrade (Zrinjevac 6), Jezuitsku crkvu, kojoj daje konačno lice tvrdka Pilar, Maly i Bauda. Tome krugu valja pribrojiti i one građevne inžinire, koji su čas sretno, a čas vrlo nesretno vršili gradske poslove i upravljali građevnim uredima. Tako je na pr. Lenuci uspješno protegao zelenilo od Zrinjevca do kolodvora u Zagrebu, i na taj način sretno formirao taj dio grada. Rauscher, Pisačić i drugi rade u isto to vrieme u istom smislu.

Na zgradama iz toga vremena možemo više ili manje opaziti nastojanje njihovih graditelja: hoće da pod svaku cienu reprezentiraju. Tako su pače i one najobičnije najamne kuće predstavljene po svojim fasadama kao palače. Te su zgrade većinom pretrpane nepotrebnim ukrasom, a u najviše se slučajeva doimaju, kao da su ih osnivači radili zbog fasade, a ne zbog unutrašnjih prostora. U tim su zgradama sobe ponajviše visoke, a takvi su i prozori; hodnici su tamni, a potrebne nuzprostorije većinom uzke i, što je mnogo gore, nepraktične. Imitacije u ukrasu su očite, a krovišta često bez ikakva razloga visoka. Gradnje nisu ni praktične po svojoj svrsi, a nisu ni jeftine. Smisao za proporciju masâ je minimalan. Kako je ukras na zgradama bio nepotreban, liepo smo mogli vidjeti prigodom popravljanja Prve hrvatske štedionice. Ne samo što je taj ukras na njoj bio nepotreban, nego je upravo smetao, tako da je zgrada svakako dobila u izgledu,

kad je uklonjen. Sve te građevine u istinu znače neku umjetničku prazninu u našoj arhitekturi, ma da su prebogate u svojem vanjskom licu (stupovi, balkoni, pilastri, stucco-figure, vienci, reliefi i t. d.). One znače umjetnički jalovo vrieme od Felbingera do Viktora Kovačića, o kojemu će biti kasnije napose riječ kao o najznačajnijem predstavniku konca ovog perioda, a ujedno i predstavniku izrazite prekretnice spram pozitivnih i vrjednijih rješavanja u našoj arhitekturi.

Razvitak Zagreba, koji je uza sve zapreke očit, ne prati razvitak našega sela. Naprotiv, naše se selo ne razvija, ono u tom periodu osiromašuje. Razpad zadrugâ, individualna primitivna seljačka gospodarstva pokraj golemih veleposjeda uz ostale nedaće uzrokuju, da je naše selo u tom periodu bjednije negoli ikad prije. Takovo je gurnuto u svjetski rat. Da je ta hrvatska homogena većina sasvim sviestno stoljećima osjećala svoju staležku pripadnost, svoju biedu i socialnu zapostavljenost, o tome nema sumnje. Dosta je podsjetiti na spontane i sporadične »mužke punte«, koje je naša poviest zabilježila, a legenda ukrasila. Pa ako tim slučajevima, zabilježenim u našim povjestnicama, pridodamo sve one slučajeve, sačuvane po riedkim korespondencijama (na pr. »Briefe des Grafen Sermage«), zatim po bilježkama i sudskim arhivima, saborskim zaključcima XVII., XVIII. i XIX. vieka, prestat će se ti slučajevi »mužke punte« smatrati sporadičnima i pojedinačnima. Oni se jasno vezuju i čine sliku stalnog napora cielog staleža ogromne homogene hrvatske većine. To je ukratko konstantno seljačko traženje »starih pravica«. I mirna stanja u našem selu bila bi de facto stanja latentne mužke punte, a nikakve slavenske sretne i skladne seljačke idile!

Taj konstantni napor staleža je, kako rekoh, kroz stoljeća nesumnjiv, a i jasan; manjkala mu je samo jasna i određena formulacija, i to upravo formulacija vlastitih neprerušenih predstavnika. Prva se takva formulacija rađa u ovom periodu, u zakašnjenju od 100 godina spram francuzke revolucije, koja ju je već jasno postavila.

Našu formulaciju de facto stvara A. Radić. Njegova je koncepcija prva jasnija zamisao pojma naroda, koja ne polazi odozgo dolje, nego odozdo gore. Prva, koja jasno postavlja

problem našega kulturnog suvremenog života u svoj svojoj punoći. To je prvi pokušaj nastojanja: čvrsto stati na svoju vlastitu osnovicu, i time prestati biti objekt, i postati subjekt.

Radićeva Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu (u »Zborniku« god. 1897.) ima sa svojih nekoliko stranica u poredbi s različitim kulturnim i političkim, t. zv. liberalnim programima prijašnjih i tadašnjih vremena neosporno stopostotno izpravniji zahvat. Dok su naime ti programi bili više ili manje uneseni, da ne kažem prepisani izvana, Radićeva formulacija, ako i nije izvornija, svakako je takva, da pogađa i odkriva izvor. Onaj isti izvor, koji je vidovito branio A. Starčević državnopravnim i socialnim tezama u prošlom periodu. (Vidi saborske govore i Starčevićeve spise o Granici).

Formulacija Radićeva u onom dielu, u kojem izriče stoljetni napor naše ogromne većine »za pravice«, podiže se do narodnog aksioma: »Ako i narod ima svoju kulturu, treba izpitati, u čem stoji, kakova je; treba joj, pa bilo kakova mu drago, odrediti mjesto uz druge, a ne pod drugima«.

Glavni Radićev akcenat leži na sviesti o našoj posebnosti: »Kažu i naši, da mi svoje kulture nemamo. Imadu i pravo: nemamo je, jer nijesmo sviestni, da ju imamo«. Razlog toj nesviesti i tome udaljivanju od ogromne većine naroda tumači A. Radić riečima Micheleta: »Oni koji se uzpinju, gotovo svagda tim gube, jer se preobražavaju; oni postaju smjes, polutančad; oni gube originalnost svoga staleža ne stekavši originalnost drugoga staleža. Nije se težko uzpinjati, ali je težko uzpinjući se ostati svoj.«

Cielome Radićevu zahvatu kumuje Michelet; njegove pojedine misli Radić podpuno prihvaća, jedino nastoji Micheletove koncepcije koje su stvarno dedukcije romantike, preinačiti primjenom »slovinstva«. A. Radić nastoji sintetinzirati u svoju formulaciju i Kačića i dubrovačku književnost kao prvi, a ilirski pokret kao drugi hrvatski narodni preporod. Tako se u toj sintezi vraća unatrag u poviest, pošavši u početku sasvim sa staležke osnovice. Cilj mu je idealizam. Svojim »slovinstvom« izričito zabacuje racionalističke koncepcije. Njemu je primitivno kršćanstvo, pa Tolstoj kao etički

princip protiv socializma i anarhizma. Radić je više filolog, a manje sociolog, pa i on, poput drugih naših filologa, rješava narodno politička pitanja u XIX. stoljeću kao da piše gramatiku, a ne rješava ih prema neumolnim zakonima družtva. Na osnovi nekoga obćeg pomirenja nije čudo da prihvaća Micheletove teze demokracije o približavanju narodu i o njegovu upoznavanju. Naravno da prihvaća i u cielosti Strossmayerovo geslo »Prosvjetom k slobodi« nasuprot racionalističkoj tezi, rođenoj na historijskom izkustvu, koja obratno govori: »Slobodom k prosvjeti«.

Razumljiva je potom i dedukcija iz takve formulacije o narodu — u metafiziku i mistiku, koju su kasnije generacije pokušavale. Jasan je i obrat u pacifizam, mirotvorstvo i u Tolstojevo nepobijanje zla.

Na taj je način nastupila očito protivnost stalnom stoljetnom seljačkom traženju »pravica«. Mirotvorstvo naroda »golubinje« ćudi jest trajanje i statika, a traženje »pravica« je gibanje, napredovanje i dinamika. Početno izpravno u biti postavljena revolucionarna koncepcija o narodu (gospodin kao nosilac strane kulture i uljudbe, a seljak nosilac urođenog) pretvorila se u malograđansku sintezu obćeg pomirenja sa svima daljnjim konzekvencijama (govoreći opet u slici: pošteni gospodin je učitelj svoga dobroga i milog naroda).

Takvo obće pomirenje i takvo približavanje narodu nije bilo ništa novo, ono se je u našem cjelokupnom životu odavno vršilo. U našem likovnom razvitku vidimo takvo približavanje ili pokušaje za takvo približavanje kroz cieli viek: od najskromnijih Karasovih početaka pa sve do posljednjih radova suvremenika svjetskog rata. Iztražujući to približavanje narodu malo potanje, smjesta opažamo, da je ono, većinom ako ne u cielosti, tek izvanjsko i kao takvo nedovoljno. U najboljim su to primjerima folklorne konstatacije — kostim i temat. a ne likovno iznalaženje osebujnosti čitavoga novog kompleksa, te vlastitoga likovnog jezika za vlastitu osebujnu tematiku.

I slikari i kipari, pače i arhitekti sudjeluju u tom periodu u takvom približavanju narodu. Ne mislimo ovdje, recimo, graditelja Posilovića i njegovu »narodnu arhitekturu«, već

imamo u ovom sklopu, što se tiče arhitekture pred očima nada sve vriedni rad arhitekta Pilara »Hrvatski gradjevni oblici« i »Das kroatische Bauernhaus«. Taj rad ima za upoznavanje urođenih oblika pučke umjetnosti velike i pozitivne odlike. No u svojoj cielosti, sva ta nastojanja i sporadička približavanja folkloru i našoj tematici pripadaju ipak i nehotice, kako bi rekao A. Radić, u »gospodski« krug, budući da su likovni radnici u početku gotovo svi iz viših redova gornjeg sloja.

Cieli taj rad nema jedinstvenosti, raznoličan je, kakav je i cieli taj period od 1890. do 1914. Na likovnom području nema jedinstvenih značajka. Zbog toga je i dosta težko ograničiti ga na faze i pojedine odsjeke. Jedina podjela preostaje, ma da i ona nije točna, podjela na generacije, koje se miešaju i vezuju, ili djeluju naizmjence protivnim smjerovima. Cezura je u tome miešanju generacija vidljiva g. 1898., kad se osniva »Družtvo hrvatskih umjetnika« i njihov posebni »Hrvatski Salon« To je vrieme, kad je utjecaj Kršnjavoga popustio. U toj je fazi najvažnije lice V. Bukovac, oko kojega se kupe svi likovni radnici. To su većinom već gotovi bivši učenici zagrebačke obrtne škole, gojenci i stipendisti Kršnjavoga. Predstavljaju rezultantu Kršnjavijevih napora, a čine prvu »hrvatsku školu«, kako ju je već 1872. zamišljao i snivao Strossmayer. Ta je škola bez osobitog ideoložkog programa, bez jedinstvene kulturne orientacije, ona je tek prva afirmacija povezanog umjetničkog postojanja kod nas. U njoj su slikari: Aleksander, R. Auer, Bauer, V. Bukovac, Kl. Crnčić, Bela Čikoš, O. Iveković, F. Kovačević, B. Šenoa i I. Tišov; zatim slikarice: Slava Raškaj i kasnije Nasta Rojc. Od kipara su tu R. Frangeš i R. Valdec, kasnije Ivo Kerdić. Nesumnjivo je do g. 1900. V. Bukovac najiztaknutiji njezin član, može se reći, prvak.

II.

V l a h o B u k o v a c (1855.—1922.) rođen je u Cavtatu. Otac mu je prezimenom Faggioni, a majka je rođena Perić. Djed mu je bio pridošlica Talijan, »patron di barca«, koji se

u Cavtatu udomio i oženio s Cavtatkinjom. Naučio je hrvatski već toliko, da se je »naški« i Bogu molio, kako to spominje sam Bukovac u svojoj autobiografiji »Moj život«. Na taj način i Vlaho Bukovac pripada u krug naših bilingva, koji su se, ma da su se služili i hrvatskim i talijanskim jezikom i nosili talijansko ime, odlučili za naš živalj. To dokazuje i njegovo pohrvaćenje talijanskog otčevog imena (faggio — bukva). Pohrvaćenje prezimena dogodilo se pod utjecajem Mede Pucića 1877. Sam ga Bukovac ovako tumači: »Talijanski se zove Orsato conte Pozza, a naški: Medo Pucić. I tako sam prekrstio svoje ime od Faggioni u Bukovac. Podpisao sam prvu sliku »Turkinje« prvi put s novim imenom. Gospodar je Medo poslao tu sliku biskupu Strossmayeru).« Različni vanjski prikazi, koji prate njegov rad, nazivaju Bukovca čas »italienischer Oesterreicher« (Vossische Zeitung 1889.), čas dalmata, koji nosi slavensko ime i koji se ponosi, da ima u svojim žilama talijanske krvi. (Revue international, Rome 1889.). Tako ga i iredentistička »Nazione Italiana« svojata 1890. i pozdravlja kao Blasia Faggiona. Za boravka u Zagrebu (1894.—1899.) podcrtava svoje hrvatsko ime. Na taj način je razumljivo, da se njegova signatura na platnima mienjala. Ima ih raznih, jedan je dio, rani, siguran talijanski: Faggioni, drugi kao Boukovatz s francuzkom trankripcijom, a treći hrvatski. Tipična pojava: ne opredjeliti se, ili opredjeliti se prema časovitoj ličnoj koristi. Istina, takav oportunizam pokazivao se i kod drugih umjetnika.

Pa kao što se mienja signatura na Bukovčevim platnima, tako se još više mienjao njegov život i njegov slikarski razvitak. I njegova se mladost, njegovo mukotrpno djetinstvo i težki uzpon do slikarstva čini kao kakvi avanturistički roman, priča života jednog self made-mana. U suštini je taj životni Bukovčev roman tužan pregled zbiljskih i težkih činjenica, koje pokazuju, kakvim se težkoćama mora boriti u našim stranama jedna nadarenost i koje su joj sve zapreke u njezinu ravitku. Iste činjenice pokazuju i u slučaju uspjeha, koliko je više utrošeno energije na običnu golu životnu afirmaciju, nego li na razvitak prirođene nadarenosti. Svoje je djetinstvo Bukovac točno prikazao u svojoj već prije spome-

nutoj autobiografiji, iztaknuvši često s mnogo humora neke važne i značajne činjenice. Mnogo je stvari u šali točno označio, tako na pr.: »Moji roditelji mi rekoše... da sam sisao bez razlike svaku majku, jer je moja vlastita po porodu ostala nešto slaba zdravlja«. Ili: »Meni nauka nije bila po ćudi, radije sam mrčio po knjigama, oponašao štogod bi naslikana vidjeo«.

U jedanaestoj godini pođe u Ameriku sa stricem, koji ga tamo dade u školu. Kako je »dundo« naskoro umro, ostao je na milost i nemilost svoje strine, koja ga je strpala tobože u »College«, a to je bilo obično popravilište na Hearts-Islandu, gdje su bili smještavani malodobni zločinci. Kad se tamo nekako oslobodio s pomoću učitelja, koji mu je povjerovao, služi kod svoje strine u dućanu. Nakon četiri godine takva života, spašava se i vraća se kući u Cavtat. Zamalo se ukrca na brod, da obavi »praktiku«, pa da onda položi izpite za škrivana, i s vremenom da postane kapetan.

Kao »kamarota« (sluga na brodu) krene u Levant. Nakon mnogih nevolja na brodu surva se u tmici pred Carigradom u štivu i skoro se ubije. Iza težke bolesti i dugog oporavka vraća se kući, te tamo ukrašuje roditeljsku kuću zidnim uresima, kako je to vidio na nekoj dubrovačkoj kući, koju je neki Talijan ukrasio. Taj posao označuje sam Bukovac svojim prvim slikarskim radom. No kod kuće se u Cavtatu ne zadržava dugo, već kreće sa starijim bratom ponovno u Ameriku, sada u Južnu, u Peru. Preko Hamburga, prošavši Panamu, gdje je upravo bila buna, stigne u Peru, u Callao. Prehranjivao se tamo radom kao ličilac nadpisa, brojeva i malih uresa na vagonima. Poslije godine dana ostane bez posla, te iz Perua ode u San Francisco, trbuhom za kruhom. S pomoću nekih naših izseljenika nađe posao kao kavanski sluga; kao takav mienja različne poslodavce, bavi se bojadisanjem fotografija i neprestano misli, kako bi postao slikar. Sam priča, kako je iza noćne službe obično spavao do podne, a onda bi ustao i latio se slikanja. Kopirao je sve, što mu je došlo pod ruku. »Zapreka mi je bila soba bez prozora, radio sam jedino pri otvorenim vratima. Pri takvom svietlu pokušah s komadom zrcala da samog sebe naslikam«.

Takvim je stradanjem i mučenjem ipak uspio, da zaradi slikajući portrete po fotografiji, što više, uštedio je nešto novaca, tako da se je mogao vratiti kući i svoju namisao i svoju želju za slikarskom školom i slikarskim naukom konačno podpuno oživotvoriti. Tom svojom prištednjom uz neke podpore počinje još g. 1877. u Parizu pohađati akademiju. U školu ga je primio tada znameniti akademik Aleks. Cabanel (1823.—1889.), koji je sa W. Bougerauom (1825.—1905.) i Paul Baudryjem (1828.—1886.) značio pravu reakciju i akademsko epigonstvo slikara Drugog Carstva. Ta akademijska reakcija najjače se očitovala u protivštini spram tadašnje parižke Moderne, koju je vodio Edouard Manet (1832.—1883.) i koja je upravo u vrieme, kad je Bukovac bio u Parizu (1877.—1892.), stvarala svoja klasična djela. Pod skupnim imenom impresionizma predstavljaju ta djela najveći uzpon cjelokupnog europskog slikarstva XIX. stoljeća. Vitalnost i velika slikarska razina tadašnjeg impresionizma odrazila se je svojim pojedinim utjecajem posvuda. U prvo se vrieme utjecaj impresionizma nije našega Bukovca ni takao, on ostaje čvrsto na terenu stare akademije. Zato i opisuje svoje naukovanje ovako: »Učiti antiku isto je što i naći tajnu plastične ljepote. Ni u prirodi nije sve dostojno, da se ovjekovječi. — Kompozicija je sve. Zlo je, da se sve više zanemaruje učenje antike. I tim kao da hoće sadašnji učitelji, da sačuvaju individualnost đaka. Ali posao im ne valja, jer na taj način uzgajaju se nova pokoljenja bez ikakvog ukusa i znanja. Bez tradicije nema ni razvitka i tako sve više niču neka čudovišta, što ih okrstiše raznim imenima. Poniziše ljepotu, iznakaziše prirodu i samovoljom uništiše svaku, pa i najmanju klicu umjetnosti, kao nekoć barbari, koji opustošiše obrazovanu Grčku. U Parizu je to barem za mojih vremena inače bilo. Antika je bila temelj, na kome su gradili najveći galski umjetnici. U školi nas je bilo sto i pet đaka, a prostorija premalena za toliko množtvo. Razdieliše nas u dvie pole i tako smo s radom, što se tiče živog modela, došli na red svake druge sedmice«.

Kod Cabanela ostao je tri godine u akademiji, te je već u to svoje školsko vrieme počimao izlagati u parižkom Salonu. Prva mu je izložba »Crnogorka na obrani« 1878. Slikao ju je

ovako: »Čaće mi je dobavio nošnju, a studiju krša i hridine
učinih u šumi Fontaineblau (kasnije sam doznao, da je i Čer-
mak na taj način izradio svoje Crnogorce)«. Potom nije ni-
kavo čudo, da su te parižke Crnogorke slikane pred zaga-
sitom zelenom i svježom šumskom pozadinom, kakve čitava
Crna Gora nema. Lokalni je kolorit svakako pogodio Quique-
rez mnogo bolje, kad je bio u Crnoj Gori. Na isti je način
i Mašić slikao svoje Guščarice i Idile, samo je Mašić preoblačio münchenske, a Bukovac parižke modele u naše kostime.
To vrieme u Parizu kao i ono kasnije, bilo je za Bukovca
prava l'epoque quand on mange de la vâche enragée. Borba
za život, za dnevni kruh bila je oštra, i Bukovac je bio pri-
siljen, da se laća svakoga mogućeg posla; bilo je tu većinom
portreta ljudi, koji su mu ili pomagali, ili ga za njegove slike
hranili, brijali i davali mu stan. U ono je vrieme bio za ne-
brojene slikare, što su se skupili u Parizu, jedini izlaz iz ta-
kova jadnog slikarskog živovanja u tome, da se iztaknu svo-
jim radom u Parižkom Salonu i da privuku što veću pažnju
občinstva i kritike na sebe. Bukovac je godišnje slao svoje
slike u Salon. Većinom su to bile genre-slike: Crnogorka s
frulom, Seljakinja koja nuđa hranu za ptice (Mouron pour
les petites oiseaux) 1879., Gatalica karata, Patricijka i t. d.
No koliko god su se one i sviđale, nisu mogle značiti senza-
ciju, pa je zato valjalo odabrati temu, koja je mogla biti sen-
zacionalnom. I takvu je temu našao Bukovac u feuilletonskom
romanu Bouviera, koji je izlazio u »Lanterni«. Prikazati ko-
kotu Izu, glavnu junakinju toga skoro pornografskog zabo-
ravljenog romana, koji je čitao tada cieli Pariz, značilo je
svratiti pažnju na sebe i na svoje slike. Sa slikom »Grande Iza«
Bukovac doživljava svoj prvi veliki uspjeh u službenom Sa-
lonu 1882. U isto doba kad se Manet i njegovi drugovi po-
svuda afirmiraju kao pojedinci. Sedamnaest godina prije Bu-
kovčeve Ize naslikao je Manet (1832.—1883.) svoju kurti-
zanu Olympiu (1865.), a otac impresionizma G. Courbet
(1819.—1877.) dao je već davno prije europskom slikarstvu
XIX. vieka velika svoja djela. Manet je akademijskoj plastič-
koj modelaciji, koju Bukovac zadržava, suprotstavio plošnu,
samo slikarsku viziju, sagrađenu na boji i tonu bez konven-

cije i tako zvanog galerijskog tona, i time upravo stvorio
zadnju veliku epohu europskog slikarstva pod skupnim ime-
nom impresionizma. Istinitost i vjernost boja i sklada u Mane-
tovim slikama kao i u onima njegovih drugova značila je pre-
kid s jalovim konvencijama; značila je novost, koja ne stari,
kao što su ostarjele Cabanelove ili Bougereauove slike. Bu-
kovac se tada, kao i Mašić, priklanja akademizmu, a ne su-
vremenom slikarskom strujanju. On slika uljepšani akademij-
ski realizam ili, kako bi Guido Jeny rekao, »on ne traži du-
boke čari naravi, ne poima prostote. Taj vješti brodar ele-
gantno se kreće valovima i veseli se njihovom ljeskanju i
bljeskanju« (Mladost 6., 1893.). »La grande Iza« prikazuje na
pol poleglu nagu ženu, kako se razpletene kose i s rukama
pod glavom, proteže među svilenim jastucima, a služavka joj,
poslije kupke, tare bielim ručnikom noge. Po riečima ro-
mana: »Lorsque rafraichie par ces parfums orientaux, elle
s'etendait nue et superbe sur le velour noir«. (Osvježena ori-
entalnim mirisima pruži se gola i divna na crnu kadifu). Po-
zadina slike je u polutami, a čitav je lik svietao, diagonalno
postavljen na uzdužnoj pačetvorini platna. Na slici je važnije
razpoređivanje sjene i svietla, negoli razpoređivanje boje.
Boje su više tamne nego svietle, one su prigušene; na paleti
prevladava smeđa boja, kao i na slikama, koje prikazuju Cr-
nogorke. Modelacija je strogo akademijska, bez naglašivanja
atmosfere, što će za Bukovčeve slike biti tek kasnije značajno.
U detalju je slika realistična, kod akta je vidljivo akademsko
uljepšavanje, a takvo je i kod kasnijih slika, na pr. »Biela
robkinja« (akt s golubicama), ili »Pupoljak« (poluakt s cvie-
ćem). Na «Izi« je bieli medvjed razprostrt kao ćilim, a pro-
stor ukrašen svilenim tkaninama, dok je na slici »Biela
robkinja« crni medvjed sa svilenim i baršunastim zavjesama.

Bukovac spominje sam, da je slikao svoj clou za Salon
tako, da je nacrtao pokret cielog lika po jednom modelu, ali
osim glave nije dovršio po tom modelu pojedine dielove. Za
trup je uzeo drugi model, a za noge treći, držeći se uviek
razmjera one prve. Istog shvaćanja su i druge slike Bukov-
čeve iz godinâ 1877.—1887., kao što i Iza, a pogotovo njegovi
tadašnji portreti.

Dosta je spomenuti neke naslove slika: »Andromeda« »Srećniji od kralja«, »Zora umire u naručju Dana« (Cabanel), »Toaleta jedne Atenjanke«, »Tri prijateljice«, »Putifarka«, »Cviet«, »Nimfa spava«, »Leptir«, »Zaruke« i t. d. Neke su upravo banalne genre-slike, kao »Bunar koji govori« ili »Poslije rada« (djevojka i mladić šale se na bunaru). Pa kad su se te dvie slike manjeg formata našle prije nekog vremena kod nekog starčetinara u Zagrebu, nitko nije htio vjerovati, da su to slike Bukovčeve. Zanimljive su od tih genre-slika one, koje prikazuju donekle naše motive: Dalmatinski ribari, Crnogorci idu na vašar, Crnogorka na sastanku, Nosioci vode u Crnoj Gori i t. d. Crnogorske kao i konavoske kostime je Bukovac poznavao u tančine; svaku je sitnicu na njima točno poznavao i donosio, tako da te njegove nekoje slike mogu vrlo dobro poslužiti za folklorne studije. Ta pažnja za detalj, za obradbu kostima bila je kod Bukovca vezana s velikom vještinom: da pogađa vrlo spretno karakteristike pojedinih objekata. Ta ga je odlika predestinirala za portretistu. I može se reći, da je bio rođen portretist, koji je bio onda najjači, kad je radio direktno po prirodi, a slabiji onda, kad je radio na pamet, i kad je svoje slike komponirao iz fantazije. Na takvim bi slikama gotovo uviek bile partije izvedene po prirodi (aktovi glave) žive i uvjerljive. Za ilustraciju toga može se uzeti njegova značajna slika iz prvog perioda. »Pustite meni malene, jer je njihovo carstvo nebesko«. Djeca i matere, koje okružuju Krista, rađene su po modelu; pojedine glave, pojedini dječji aktovi upravo su vanredni, sve je tu živo. Naprotiv su Krist, pa učenici i promatrači na lievoj strani slike nekud ukočeni u tradicionalne poze, te nemaju one naravnosti kao pojedini likovi djece, koji bi mogli napose vrieditti kao posebni odlični portreti. Slika je i kraj sve religiozne teme, sasvim svjetovna, kao i ona na oltaru dominikanske crkve u Dubrovniku i u Cavtatu. U religioznom slikarstvu bio je Medović po shvaćanju daleko nad Bukovcem. Bukovčeva posebna nadarenost za portret pokazala se naravno u cjelokupnom njegovu opusu, koji većim dielom sastoji od portreta. Ima ih oko 400, među njima su mnogi portreti članova vladajućih kuća, od cara Franje Josipa I. do srbske kraljice Drage. Crnogorska je kneževska porodica sva naslikana od Bukovca. Među tim golemim brojem portreta nalaze se gotovo sve značajne ličnosti tadašnjeg našeg kulturnog i političkog života. Postoji i bezbroj malih portretnih studija njegovih prijatelja. Te portrete je Bukovac izrađivao brzo. Sam spominje, da je njegov najveći rekord u brzini bio portret Zarbarinija u Splitu, kao uzvrat na Zarbarinijevu pohvalnicu u verzima. Izradio ga je iz šale u 52 minuta. Poslije je taj rekord tukao mladi Uzelac, koji je za okladu, isto tako iz šale, načinio portret za 25 minuta. To spominjem više kao kuriozitet, a ne kao pozitivnu oznaku. Svakako to brzo portretiranje očituje jasno Bukovčevu virtuoznost, koja je ujedno i njegova najizrazitija značajka u cjelokupnom radu.

Njegovi se portreti odlikuju vanjskom karakteristikom, oni su slični, na nekojima su ruke upravo majstorski izrađene u svima mogućim skraćenjima. Psihološke uvjerljivosti nemaju, niti su ikada za to imali pretenzije. U početnoj su fazi ti portreti više tamni, nego svietli, skroz naskroz akademski; šare su im tek poslije svjetlije. Pozadina im je obično dodana, ili je lik postavljen pred neku pozadinu, bez osobite veze. Neki, i to najbolji, čine se kao momentana snimka, načinjena u jednom trenu (portret Nosanove). Oni su virtuozni i vrstni da se sviđaju, toliko slični i toliko je na njima uljepšanja, koliko je dovoljno da se zadovolji naručitelj. Guido Jeny (Mladost 6., 1898.) tumači to ovako: »Za to su njegovi (Bukovčevi) portreti ljudem simpatični. On pogađa ton, koga naobraženi ljudi vole da vide u svom životu. Rafinirana tehnika, fini sjaj njegovog svietla obkoljuje njegove ljude i pokazuje ih svietu, — kakovi se sami pokazuju. To je impresionizam života.« Taj citat treba razsvijetliti tvrdnjom Ive Pilara (Secesija I. 1898.), koji izriekom kaže sasvim točno: »Najprimitivniji pojmovi nisu jasni«.

I kako tada nisu u istinu bili najprimitivniji pojmovi jasni, tako se čini, da nije ni Bukovac bio načistu, što je to impresionizam. Da se to objasni, treba čuti samog Bukovca:

»Istina je, da je umjetnost u prvoj polovici XIX. vieka bila u padu«. (Točno obratno: početkom vieka upravo je uspon građanske umjetnosti. Dokazuju to David, Gericault,

Ingres, Delacroix, romantika francuzka i njemačka, realizam). »Akademski recepti ubili su likovne umjetnosti. Na to su kao spasitelji došli impresionisti i naučili mlađe naraštaje kako da gledaju prirodu.

Kao voda i stablo, tako i vazduh, koji obuhvaća zemlju ima svoju boju. Kad sunce razsvietli vazduh, boja mu je podpuno modra i zato vidimo i modro nebo nad nama. Da vazduha nije, neizmjernost bi svemira, u kojoj se naša zemlja kreće, bila potpuno crna i vidjeli bi zviezde u podne kako i u noći. Tu su istinu potvrdili svi zrakoplovci, jer što su više u visini išli, nebo im je bilo tamnije, to jest vazduh je bio rjeđi. Dan je zapravo vazduh razsvietljen suncem: odtuda modrina što nas i zemlju obuhvaća. Odtud pak sliedi, da su svi predmeti, koji se nalaze pod kapom nebeskom osvietljeni modrim svietlom. S tim odkrićem, ili bolje da kažem, tim znanstvenim razglabanjem okoristiše se impresionisti«.

»Pružimo li ruku na sunce, opazit ćemo da je put u sjeni modričasta, a u sunčanom svietlu, da je narančasto žuta.«

»U zadnje sam se doba osobito udubio u studiju odražaja sunca i azura, pa su skoro sve moje posljednje slike izrađene u tom dvostrukom svietlu«.

»Jedino kad je predmet osvietljen suncem ili sviećom ne prevlađuje modra boja. Onda su tonovi žuto-narančasti, ali modelacija prelazi u modro«.

Ma da je to točni recept, kaže Bukovac nešto dalje (Moj život 137):

»Umjetnost ne podnosi nikakovih recepta. Ona je slobodna, pa su sve moguće izradnje i tehnika dobro došle, samo ako vode k pravoj svrsi. Svietlo je najveća istina i ljepota, jer bez nje bili bi sliepi od rođenja. Slavni Manet prvi je prokrčio novi put. Njegova je slava velika, jer je on prvi shvatio vječne zakone plein-air-a. On se oslobodio svih akademskih i školskih načela i iznio platno na čisti, božji vazduh. Crna pozadina i naglašivanje svietla na glavnom predmetu bijaše načelo starih majstora. Sve to — i ako umjetnički izrađeno — ne odgovara istini«.

Prema tome vidimo jasno stav Bukovčev spram impresionizma. Taj za njega znači prielaz iz ateliera u pleinair, gdje

se slika svietlom paletom atmosfera, u svrhu, da se postigne što istinitija i točnija optička iluzija objekta. Za njega je dakle impresionizam u jednu ruku samo tehničko sredstvo reprodukcije, neki recept, da tako kažem, kojim se prijašnji recept tamnoga akademskog smeđeg koloriranja zamienio receptom svietle palete plein-aira. Time bitnost samog impresionizma ni Manetova ni Monetova, koji prvi slika modre sjene, nije zahvaćena: to su samo popratne i sporedne pojave impresionizma.Bukovac je naime, po svom nazoru i po svom gledanju, ostao u bitnosti na terenu starinske akademije, samo je od impresionizma njegova paleta poprimila svjetlije šare. Njegove slike nisu naivan i čist odraz dojma, koji je prošao kroz njegov temperament, već su to one najbolje temperamentno nabačene i aranžirane stare akademske koncepcije u šarenom svietlom kostimu fluidne atmosfere. One nisu osebujne realizacije primljenog dojma, već je na njima dopadljivo i virtuozno primljeni dojam pretvoren i uljepšan. I time kod njega nije ni realiziran izrezak iz prirode kao dokumentarna reprodukcija, već je postignuto modno uljepšavanje realnosti: neki uljepšani akademski realizam, koji je bio više opis ili ilustracija nego sama slikarska realizacija.

Bukovac je po svojoj velikoj vještini i spretnosti daleko odmakao od svojih starijih i mlađih drugova, lakoća, kojom je svladavao zadatke, bila je zamjerna, pa ga je često odvela i na stranputice, koje mu je Iso Kršnjavi toliko prigovarao, kudeći njegov fa presto (brzi i lako nabačeni način, toliko značajan za zagrebački period). No kod tih prigovora valja utvrditi, da je Kršnjavi imao samo djelomično pravo, jer se neke lako i brzo nabačene stvari, više skice nego izvedene slike mogu ubrojiti među najbolje Bukovčeve radnje, koje su i danas zadržale svu svježinu i draž prvog naleta, kao na pr. »U japanskom kostimu«, i »Djevojčica u vrtu«. Te direktne a prima vista izvedene stvari žive su, imadu svietla, kao da je u njima neki svietli fluid. (»Prvi ljudi«, »Ikar«).

Kako je Bukovac bio radin, upravo neobično marljiv, njegov je opus ogroman: sadržava preko 400 portreta i preko stotinu slika, među kojima ima i ogromnih, da se ne spominju one bezbrojne studije, razsute posvuda, i kod nas i u inozem-

stvu. Dosta je velik broj tih portreta i slika u Engleskoj. Neke su prekupljene, te su povraćene u naše krajeve.

Taj ogromni niz slika možemo donekle podieliti u tri značajne skupine, a svaka čini jednu fazu u Bukovčevu radu. Prva je faza parižka, od g. 1877.—1890. Tu je Cabanelov utjecaj nesumnjiv; poneke od tih slika sjećaju u obradbi pūti na Chaplina, a nekoje manje odkrivaju utjecaj Jules Bretona (Poslije rada). Paleta je prigušena, tamnije boje prevladavaju osobito na prvim slikama i portretima.

Druga faza je uglavnom, nazovimo je tako, zagrebačka, od g. 1893.—1900. Za nas je ova faza najvažnija, ne samo stoga što Vlaho Bukovac sada djeluje u našoj sredini, već što u to doba njegov rad i njegov način podlaže sebi svojim utjecajem gotovo suvereno cieli krug tada okupljenih slikara u Zagrebu. Pod utjecajem Bukovčevim radi tada ciela slikarska Hrvatska Moderna; njegova paleta, njegove šare i njegov način odlučan je za cielu novu zagrebačku grupaciju. Bukovac joj je vođa, a ujedno i najznačajnija slikarska pojava.

U to se vrieme paleta Bukovčeva već mnogo izmienila, ona je postala svietlija i šarenija. Tvrdi akademski način početne faze postajao je već prije Bukovčeva zagrebačkog boravka slobodniji i mekši, a pogotovo se to umekšanje podpuno očitovalo u Zagrebu. Istina, kod portreta često je zadržao tamni kolor (Gjalski, Šrepel). U njegovu plein-airu susrećemo sve više puno sunčano svietlo (Živio kralj, Sunčanica). Slike su mu u boji sve izrazitije i sve više šarene. (Sjajni autoportret). Prijašnji se neutralni i tamni tonaliteti gube. A kako tim šarenilom djeluje Bukovac na svoje mlađe drugove, poprima grupacija oko njega podpuno njegovu živu paletu, tako da tu našu prvu likovnu grupaciju nazivaju kod njezina prvog nastupa u inozemstvu »šarenom« (die bunte Schule von Agram).

Iz tog svietlog načina odabiranja boja, iz tog luminizma, vodio je put spram čiste boje u dalnjem razvoju. Samo što Bukovac taj konzekventni razvitak skreće u divizionizam: on počinje naime dieliti svoje boje na platnu u sitne mrljice, male točkice, ne možda čistih primarnih boja, već u šarene svietle točkice različnih svietlih i miešanih boja, koje, prema

gore spomenutom vlastitom izričaju, protkiva modrikastim ili ljubičastim točkama, u svrhu što točnije iluzije same atmosfere. Seurat je svojim divizionizmom (razstavljanje boja u osnovne boje) prema sunčanom spektru upotrebljavao čiste boje, još više Cross, Signac i kasniji. Divizionizam, koji je bio oko g. 1900. u modi i u cieni, propagirao je osobito Segantini, i sva je prilika, da je Bukovac upravo njegovim posredovanjem došao do divizionizma. Taj način karakterizira uglavnom cielu treću njegovu fazu, koja traje od g. 1903. do kraja njegova života (1922.), a možemo je nazvati pražkom fazom, jer je taj period Bukovac proboravio u Pragu kao profesor na pražkoj akademiji. Ta je faza ujedno i na najnižoj umjetničkoj razini. Tu je bezbroj slika genrea, koje su sve više zapadale u sladku i dopadljivu maniru. Različna su osvjetljenja s osobitom ljubavlju izrađivana. Svježina i život, koji je strujao još sa slika zagrebačke faze, sve se više gubi. Ukus modernog portretista prijašnjih faza često se oskliznuo (Ormar slave, Gatalica karata, Markiza i t. d.). Ali na tima manirirani platnima često su pojedini dielovi upravo vanredni: ruke, pa voće, a i sama pūt na nekojim aktovima. Ti uspjeli dielovi jasno govore, da je očita i velika nadarenost (više receptivna nego kreativna) i u posljednjoj fazi bila kod Bukovca živa.

Već istaknuta sigurnost i vještina Bukovčeva omogućila mu je, da se ogleda i na velikim ploštinama. On je prvi slikar, koji kod nas rješava veće dekorativne zadatke. K toj skupini valja pribrojiti i Gundulićev san, izveden na poticaj Račkoga. Najuspjeliji su pojedini aktovi na toj slici, osobito kupačice. Još je više dekorativan kazališni zastor »Hrvatski Preporod« 1895., slikan prema intencijama Miletića uz savjete Gjalskoga i razpored Šrepla. (Opis Bukovčeva zastora od Stjep. Miletića 1904.). Perspektivnu konstrukciju izveo je Bela Čikoš, a kod izvedbe je pomogao F. Kovačević (okvir). Isto je tako dekorativno shvaćanje Bukovčevo i kod slike »Dubravka pred dvorom«. Slabiji je posljednji njegov panneau iz treće faze u sveučilištnoj knjižnici na stieni velike dvorane s portretima pojedinih hrvatskih kulturnih radnika. U njegovu biv-

šem atelieru u Cavtatu veliko »Pokladno doba« pokazuje jasno sve negativne strane njegove dekorativnosti.

Riedko je kada prije ili kasnije dočekan u Zagrebu koji umjetnik, kao što je Vl. Bukovac. Njegovi svjetski uspjesi olakšali su mu ovdje boravak, i pripravili u kratko vrieme za ondašnje prilike veliku zaradu. Kršnjavijeva mu je ličnost u početku poravnala mnoge puteve. Za svoga kratkog boravka u Zagrebu gradi Bukovac svoju kuću, uz koju prigrađuje u vrtu atelier. Kuću osniva Hönigsberg i Deutsch, a na zabatu modelira R. Valdec dekorativnu skulpturu Genija umjetnosti s Nikom u ruci.

Da se što bolje prikaže ne samo ukus Bukovčev već i čitavo vrieme, donijet ćemo ovdje opis Bukovčeva ateliera (Viesti Družtva inžinira i arhitekta XIX. 1898. broj 4.):

»Malom predsobom dolazi se u krasno arhitektonički urešeni salon u egypatskom stilu, a arhitektura stiena je u reliefu izvedena. Po dva stupa na svakoj strani salona nose glavni vienac. Stupovi, pasovi i ini arhitektonski članci jesu sa egypatskim ornamentom bogato naslikani. Izim toga resiti će prazni prostor između stupova na sve četiri strane salona, krasne velike uljene slike, koje je naš umjetnik za taj salon osnovao i to: mističnu, alegoričnu i historičnu umjetnost.

Iz salona lievo dolazi se u krasni veliki atelier, kakova malo koji umjetnik posjeduje. Isti je u maurskom stilu izveden. Na desnoj strani ateliera vode stepenice na galeriju, koju nose maurski stupovi. Nasuprot izlaza stepenica nalazi se otvor, koji izgleda kao (!) ulaz u minaret, te vode tim otvorom stube.

Okolo ateliera u visini od 3.50 met. ide uresni pojas sa maurskim ornamentom, u kojemu se nalaze birane hrvatske rečenice, koje je sam umjetnik imitiranim maurskim alfabetom napisao.

Liepa slikarija ateliera, kano i salona udešena je po osnovi umjetnika, koji je i veći dio sam izveo«.

Intenzivnije umjetničko gibanje, nastalo boravkom V. Bukovca u Zagrebu, stvorilo je i naš prvi Umjetnički paviljon. Bio je građen za peštansku milenijsku izložbu, pa mu je poslije kostrukcija prenesena i postavljena na današnjem mje-

stu. Sam je Bukovac često izticao, kako je on načinio razpored za taj paviljon. Njegova nemirna narav možda pomalo i njegova netolerantnost spram drugih, uz mnoge druge obične naše stvari, odalečila je skoro Bukovca iz Zagreba 1899., i od 1903. je u Pragu do kraja svog života. Kao čovjek možda i nije bio uviek simpatičan, ma da je njegova vanjština imala mnogo privlačivosti. Srednje veličine, uzpravan, može se reći, elegantan, kao kakav pomorski kapetan u civilu, osvajao je svojom jednostavnom i duhovitom razgovornošću. Dubrovački dialekt, koji je čitav svoj život govorio, pružao mu je prilike, da svoju duhovitost ističe osebujno. Zanimljivo je znao pričati svoje doživljaje, a njegove su plave oči u takvim momentima znale poprimiti blagi nasmješljivi izraz. No uza svu svoju časovitu razdražljivost i žestinu bio je mekan i prava pravcata dobričina. Kako je bio primitivan, vrlo se lako moglo na njega utjecati, tako da su ne samo pojedine slike, nego i pojedini događaji u njegovu životu bili pod tuđim utjecajima. Tako se i mogu protumačiti pojedina temata na njegovim slikama, na pr. »Danteovi sliepci«, pa »Klanjanje suncu« i t. d. Pozitivno možemo utvrditi, da su pojedina njegova kasnija platna nastala nakon dugih debata, koje je vodio sa svojim tadašnjim đakom Mirkom Račkim. Nemirna i osjetljiva njegova ćud nije mu mogla dati u čitavom njegovu životu ni stalnog boravišta, a ni stalnosti u samom karakteru; njegove su se simpatije vrlo brzo mienjale, kao što je brzo mienjao svoje nazore. Bio je izraziti i žučni protivnik naprednih strujanja u likovnoj domeni.

Uza sav svoj živi temperament bio je u bîti izraziti konzervativac. Nije nikakvo čudo, da je u našim stranama, po našem zakašnjenju, na početku shvaćen kao neki slikarski revolucionarac, što on u istinu nikad nije bio, i što je tako jasno dokazao sa svojom autobiografijom »Moj život« (redigirao Božo Lovrić). Spram prijašnjih slikara on bez sumnje znači velik napredak, ali ne znači prekid stranih utjecaja i početak nove osebujnosti. Bukovac je svojim radom nekako u istom odnosu spram pučkog osebujnog našeg likovnog svieta, kao što je to Zajc svojim operama spram pučke osebujne pjesme.

Poslije dolazka V. Bukovca u Zagreb došao je uskoro u Zagreb i Celestin Medović, na poticaj i poziv I. Kršnjavoga, komu je neprestano lebdjela pred očima želja Strossmayerova, da stvori u Zagrebu likovni centar i da u hrvatsko središte privuče što više za ono vrieme gotovih slikara i kipara. Bukovac je savjetovao, da Medovića ne zovu. (Vidi: Kršnjavi, Iz mojih zapisaka. Hrv. Kolo I. 1905.). Valjda je slutio u Medoviću svoga konkurenta: Medović je u istinu bio gotovo vršnjak Bukovčev, ako i nije bio toliko poznat kao Bukovac, ali je već pokazivao slične uspjehe kao i Bukovac. Njihove su nadarenosti bile gotovo istovjetne, a razlika je među njima proizlazila iz različnog školovanja. Sam život kao i cieli razvitak Celestina Medovića nije ni toliko zanimljiv, i toliko značajan, kao što je bio život Vlaha Bukovca.

Mato Medović rodio se 1857. u Kuni na Pelješcu, i porodica mu je odredila, da pođe u svećenike. God. 1880. stupi u red male braće u Dubrovniku kao Celestin. Već je zarana među fratrima pokazivao nesumnjiv talenat za slikarstvo, tako da ga je general reda poslao u Rim na daljnje studije. Od 1881. do 1885. bio je na nauci kod Ludovica Seitza. To je bio sin znamenitog Aleksandra Maksimilijana Seitza (1811.—1888.), koji je radio većinom religiozne slike po Italiji. Stari i mladi Seitz slikali su slike i u đakovačkoj katedrali. Jedan i drugi bili su više izvrstni vještaci, tipni eklektici svoga doba, nego što su bili duboki i misaoni slikari. U korespondenciji Strossmayerovoj nalazi se i ovo mišljenje o njima: »Napose pako ništ mi se stari Seitz ne dopada. Sva njegova religioznost je licemjerstvo. Samo novaca pak novaca . . .« U bitnosti su obojica, i stari i mladi, bili u neku ruku nastavak Corneliusa i Overbecka, Niemaca, koji su izabrali Rim svojom novom domovinom. Njihov eklekticizam oslanjao se na oblike renesanse.

Od Seitzova utjecaja nije mnogo ostalo na Medoviću. Više je na njega djelovala poslije Firenza i tamošnja škola. Bio je kod Grandija i Cizerija (1821.—1891.), bezznačajnih tadašnjih talijanskih mediokriteta, kojih je teatralnost bila obćenito poznata. (Cizeri »Ecce Homo«). Medović se iz Italije vratio u Dubrovnik, i tamo je radio. Prilike su, naravno, za

umjetnika tada bile u gradu sv. Vlaha nada sve težke. Posredovanjem bečkog pejzažista E. J. Schindlera (1842.—1892.) zauzeli su se dubrovački gospari Pucić i Bonda, te je Medoviću preko papinskog nuncija bilo dopušteno, da se dalje usavrši na akademiji u Münchenu. Tu je najprije bio kod Hackla, a poslije kod Löfftza (1845.—1919.), učenika Dietzova. Od Löfftza čini se da je ponajviše primio Medović. Sladki način tretiranja forme bio je značajan za cielu tadašnju münchensku akademiju, a osobito za Löfftzovu školu. Mnoge svetice i Bogorodice Medovićeve odaju utjecaj te škole: velike oči, sanjarski pogled, sladke boje i nemirna pozadina, maglena i nejasna. Medović izrađuje još prije Münchena u Italiji sliku »Za sprovodom«, koju mnogi hvale. Isto tako radi i izlaže 1884. u Rimu prije Münchena sliku biblijskog sadržaja »Super flumina Babylonis«. Za svog boravka u Italiji slika za franjevce u Ceseni religiozne slike. Medovićev je crtež dopadljiv, ali je neuvjerljiv i nesiguran; ruke su često sasvim zacrtane. (»Rimljanka«, banski dvori). Nikad ne postiže sigurnost i vještinu Bukovčevu. No svakako prestiže Bukovca u izražavanju duševnosti. Nekoje su glave kod Medovića pune uzhita, pune nutarnjeg života. Dok Bukovac nastoji pogađati vanjštinu, Medović ide više za izrazom. Jedno je laik, a drugo svećenik, radi toga i uspievaju religiozne slike Medoviću daleko bolje nego Bukovcu. Da se ta tvrdnja dokaže, dosta je spomenuti i uzporediti slike jednoga i drugoga u Dubrovniku na oltarima crkve Male braće i Dominikanaca. Medović je slikao vrlo velik broj crkvenih slika i ukrasio mnoge katoličke i pravoslavne crkve. Tako, da spomenemo one najvažnije, u Požegi, Bjelovaru (osobita glava matere Božje na ikonostasu), u Slanom, u Novoj Gradiški, u svome rodnom mjestu na Kuni (Sveti Spas), na žrtveniku u zagrebačkoj katedrali i u jezuitskoj crkvi. Te su sve crkvene slike najvažniji dio u Medovićevu opusu. Iz početne faze su Medovićeve najbolje slike, a to su one u Strossmayerovoj galeriji. »Sv. Franjo« je osobito precizno izveden, jasno karakteriziran, glava puna dubokog religioznog uzhita. Forma je deskriptivno iznesena te ima sve kvalitete tadašnje münchenske škole. Od Medovića postoji još niz manjih religioznih slika,

koje se odlikuju mekoćom obradbe. Tako ima odlično izvedenih anđeoskih glavica. Ima jedno maleno »Navještenje« u privatnom posjedu, koje sigurno spada među najljepše slike tog perioda.

Ponievši još iz Italije sklonost tadašnje mode k teatralnosti kompozicije, mogao je u Münchenu, u tom još uviek Pilotyjevu gradu, tu teatraliku još više prigrliti i još jače razviti. U to je vrieme bila teatralika povjestnog slikarstva na dnevnom redu; ona je bila obća europska pojava. Po Europi je tada uz druge slikare slavio slavlje Siemiradski (1848.—1902.) sa svojim anegdotama i scenama u klasičnom kostimu. (Neronove baklje). Tako je tamo u Münchenu nastala i velika slika Medovićeva »Bachanal«, danas u zagrebačkoj gradskoj viećnici. Prikazuje svečanost bogu Bakhu za protukršćanskih progona Neronova perioda. Slikana je tamno, boje su škure, kompozicija teatralna. Kršnjavi ističe, da Medović s arheoložkog gledišta nije dovoljno istinit i da je povjestna istina, a i obradba detalja tražila mnogo veću točnost. Ta je slika gotovo parafraza (ne velim plagiat) slike Giov. Muzziolija »Al tempio di Bacco«, koja stoji u Rimu u Galeriji moderne umjetnosti. Svatko se o tome lako može uvjeriti, ako uzme običnu reprodukciju te slike i uzporedi je s Medovićevim Bachanalom. Jedne su zagrebačke novine htjele tu moju tvrdnju obezkriepiti, te su doniele obje reprodukcije. Više nije ni trebalo, jer je tako donesen podpuni dokaz za moju tvrdnju. Muzziolijeva je slika nastala prije Medovićeve. Razpored je isti, isti je i scenarij, kompoziciona ideja ista, samo su kod Medovića skupine brojnije i dodana su istom scenariju nova lica. Slika je Medovićeva bila izložena na svjetskoj izložbi u Parizu 1900. u odjelu Hrvatske i Slavonije, koji je bio prikrpan uz odio Madžarske, a izbijao je prema ovome odjelu svojim živim šarenilom. Još prije te grupacije, dakle prije nego što je Bukovac došao u Zagreb, Medović je podpuno završio svoju nauku i svoje napredovanje, te je bio podpuno gotov slikar. I kad se je Bukovac nastanio u Zagrebu, a u Zagreb došao i Medović, razumljivo je, da se on jedini u početku nije htio podpuno pokoriti diktatu Bukovčevu. Po svojem shvaćanju i po svojem stavu bili su obojica

na istoj liniji, samo je kod Bukovca bila važna sfera tadašnje francuzke modne oficielne škole, a kod Medovića kombinacija talijanske i münchenske škole. Obojica su bili u vodama sličnih utjecaja, obojica nisu marili ni za postojanje Courbeta, Maneta i svih njihovih nasljednika, kako je to već prije spomenuto.

Po svojoj vještini i spretnosti bio je, kako rekosmo, Bukovac daleko nad Medovićem, tako da je neke stvari Bukovac direktno preslikao i prebacio Medoviću. Na taj je način završena povjestna slika »Dolazak Hrvata«. Bila je komponirana najprije tako, da su figure bile osvietljene, a pozadina tamna. Jedno je prijepodne uvjerio Bukovac Medovića, da to nije dobro: »Nema kolura od — ljubica«. I zgrabivši njegovu paletu pretvori cielu pozadinu u svietlo, na koje postavi silhuetarno one poznate konjanike. Istih karakteristika su i ostale Medovićeve povjestne slike u dvorani bivšeg odjela za bogoštovlje i nastavu: »Zaruke Ladislava« i »Splitski sabor«. Pojedini su dielovi na tim slikama sočno i bujno naslikani, tako se ona dekoltirana crvenokosa žena na »Zarukama« čini kao gotov portret. Za Ladislava je pozirao mladi Frangeš.

I kao što je Bukovac u početku radio tamnom paletom, tako je bilo isto i s Medovićem. Njegova se paleta svakako pod utjecajem Bukovčevim zašarenila i postala življa. Toliko kritizirani »fa presto« Bukovčev našao je i u Medoviću uskoro sve većeg i jačeg pristašu. No u koloru je razlika između Bukovca i Medovića, kraj svega Bukovčeva utjecaja, ostala i dalje. Medovićeve su boje dublje i tamnije: kod njega se nikad ne nalazi ona svietla i iskričava atmosfera kao kod Bukovca. Zanimljivo je utvrditi, da su se boje Medovićeve bolje održale nego Bukovčeve, one nisu toliko potamnjele.

S vremenom su njegovi radovi gubili sve više preciznost i točnu obradbu, naime čisti metier. Crtež, koji nije bio ni u početku dosta siguran, postajao je s vremenom sve slabiji, dok se boja sve više šarenila. Iz akademskoga korektnog sklada ulazio je sve više u lakomisleno i brzo rješavanje. Dok su prve stvari studirane, zadnje su sve više improvizirane.

No i prve velike povjestne slike imadu na pretek lakomislenosti. Tako su na primjer na »Splitskom saboru« desnice glavnih figura izvedene većinom po istom školskom sadrenom modelu, samo je za svaku figuru isti model okrenut u drugu pozu. O anahronizmima kod kostima ne ću ni govoriti: oni su gotovo pendant takvim kostimima u kazališnoj garderobi Miletićeve ere. Samo jedan primjer: na »Splitskom saboru« ima i surka i kalpaka! Ima tamo i pravoslavnih modernih patriarha, a jezuitski kostim na povjestnom prikazu iz X. vieka podpuno je deplasiran.

Posljednji pejzaži iz Dalmacije bili su prema prijašnjima i svježiji i življi. Uza sve to se boja nije nigdje parila u sklad, već je ilustrirala samo zanimljivu vedutu.I kao što su i ranije velike slike Medovićeve bile tamne, tako su mu bili u većini i portreti (portret nadbiskupa Posilovića). U puni plein-air nije Medović išao kod izradbe portreta, kako je to često bilo kod Bukovca.

Velike dekorativne zadaće za crkve, kao one u Križevcima i Bjelovaru, pa različne ikonostase rješavao je Medović relativno spram svojih tadašnjih drugova vrlo spretno, i mora se priznati, vješto. Imao je veliku rutinu, koja mu je omogućila, da bude prvak u rješavanju religioznih zadataka.

U zagrebačkoj nastaloj umjetničkoj grupaciji sudjelovao je u različnim zgodama, premda se nije s većinom slagao. Pače kad je Kuhač štampao svoju brošuru »Anarhija« protiv modernista, pristao je Medović uz Kuhača javnom izjavom.

Naravno da je u sklopu modernista »Hrvatskih umjetnika« brzo došlo do nesuglasica, i to prigodom priredbe izložbe u Petrogradu. I tako je osnovana nova grupacija, secesija iz secesije. I Iveković i Medović prirediše napose izložbu 1901., a k njima se pridružio i Rendić. Na toj su izložbi prvi i posljednji put bile gotovo sve Medovićeve slike na okupu, i one starijega i one novijega datuma, tako da se je već onda mogla povući podpuna bilanca cjelokupnoga njegova rada. Sve, što je poslije radio, nije za cjelokupni njegov opus pridonielo ništa novo ni karakteristično, a dao je još cieli niz pejzaža i religioznih slika. Posljednje su ostale u njegovu rodnom mjestu.

Rastom malen, pognut, šutljiv i često mrzovoljast, neke ruke čudak, bio je Medović čisti kontrast nasmijanom širokogrudnom južnjaku Rendiću. Kratke odsječene rečenice, koji put i sarkastične, bile su Medoviću običajne. Zatvoren u sebe, volio je više slušati nego pričati. Tako je volio na svojem Pelješcu, u Kuni, prisluškivati kod svoga domaćeg ognjišta ćakule, pjesmu svojih znanaca i znanica, seljaka, koje je oko sebe skupljao. Posljednje je godine živio povučeno na Pelješcu, slikajući tamošnji jedinstveni i prekrasni pejzaž. Umro je shrvan od težke bolesti u sarajevskoj bolnici, gdje je tražio prekasno lieka, god. 1919.

Iz redovničkog staleža bio je i V i n k o D r a g a n j a (1856.—1926.). Kao dominikanac učio je u firentinskoj akademiji. Znatniji su njegovi portreti, nego kompozicione slike, kao »Gospa od Ružarija«, ili »Jamatva u Splitskom polju«. Čini se, da mu je autoportret najuspjelija stvar.

S mnogo manje rutine, sa slabijim slikarskim shvaćanjem i s manje dekorativnog osjećanja od Medovića slikao je crkvene i dekorativne slike I v a n T i š o v (1870. Vinkovci—Zagreb 1924.). Tišov je svršio obrtnu školu u Zagrebu, pohađao je umjetno-obrtnu školu u Beču i akademiju u Münchenu. Njegova je želja bila nastaviti Bukovčev rad. Ostavio je više velikih i malih slika, koje nigdje ne nadmašuju njegov školski rad »Muzika«, a koji se nalazi na plafonu dvorane bivšeg bogoštovlja i nastave u Zagrebu. Taj rad karakterizira pristojni akademizam bez ikakvih pretenzija. Poslije, kao mnogo slabiji, uputio se Tišov spram Bukovčeva luminizma, koji je nastojao pače i nadbiti. Negativni rezultati toga dovoljno su poznati: oni su prilieplјeni na plafonu kazališnog foyera kao neugodni kulturni dokumenat. Takvih slika ima mnogo i po različitim crkvama, no te su svakako usjelije nego portreti Tišovljevi (kao na pr. ban i banica Tomašić). Njegove folklorne slike (Slavonsko kolo) previše su dekorativne, da budu slika, a opet premalo dekorativne, da budu čisti dekorativni panneau. Tako je to ostao pokušaj s izpravnim elementima. Tišov je bio neko vrieme osobiti ljubimac i štićenik Kršnjavoga, i to s razloga, što se je Tišov dao od Kršnjavoga posvema voditi. Iz ranijeg perioda pokazuju vanredni portret

Gaja i autoportret sa suprugom, koja je velika i rođena slikarska nadarenost bila u Tišovu.

Akademizam, korektan i podpun, koji je kraj svega lutanja Tišovu lebdio kao ideal pred očima, karakterizira F r a n j u P a v a č i ć a (Omišalj na Krku 1860.). Pavačić je počeo svoj studij na umjetno-obrtnoj školi u Beču, a dovršio ga u Italiji na firentinskoj akademiji. Njegove slike u podpunosti donose talijanski akademizam onoga vremena. To najbolje pokazuje slika »Caeci vident«. Značajne su neke njegove studije i pjezaži, koji prikazuju različne poznate klasične građevine u Italiji. Studije su za gore spomenutu sliku od najjačeg dojma. Njegov se način slikanja podpuno odvajao od ostalih zagrebačkih slikara, a bio je sasvim pod utjecajem talijanskim.

Od njega mnogo mlađi R o b e r t A u e r (Zagreb 1873.) bio je uza svu njemačku školu (umjetno-obrtna škola u Beču i münchenska akademija) bar u početku bliži Bukovcu (»Magla«) i njegovu svietlom načinu. Kod njega su vidljivi utjecaji mondenog Alme Tademe, Amerikanca. Njegova je domena gladki, sladki, uljepšani, dopadljivi portret i sladko izvedeni akt u raznobojnim osvjetljenjima, što odaje tipnog umjetno-obrtnika, kao i mondenog portretista. Njegov je legitimni nasljednik danas O t t o A n t o n i n i, sin slikara, koji je u to vrieme mnoge naše crkve ukrasio prema željama i ukusu naručitelja, ali ne prema umjetničkim zahtjevima.

Umjetno-obrtnu granu još je jače predstavljala u prvoj zagrebačkoj školi obitelj B a u e r, koja je skromno, ali vješto izvodila (muž i žena) sitnoslikarije.

Sa sličnom paletom Bukovčeva kruga izrađivao je i O t o n I v e k o v i ć svoje povjestne slike. On je rođen u Klanjcu 1869., učio je najprije u Beču, potom je nastavio svoje akademsko naukovanje u Münchenu, i poslije u Karlsruhe. Tamo se je već osobito zanimao za pitanja povjestnog kostima. Htio je pače napisati cielu studiju o cjelokupnom razvitku naše nošnje i popratiti je ilustracijama. (Iveković, »Historijska nošnja hrvatskih kazališnih komada«, članak u »Viencu« 1902.). Do izvedbe ove studije nije došlo, jedino se kod Ivekovića u cielom radu vidi veća i temeljitija pažnja

prema kostimu nego kod Medovića. Poput Medovića i Iveković se bavio povjestnim i religioznim slikarstvom. Glavni dio njegova rada čine slike iz poviesti. Njegov rad čini u neku ruku nastavak Quiquerezova rada oko populariziranja hrvatske poviesti slikom. No dok je kod Medovića prevladavao u njegovu idealiziranom realizmu akademski način, i dok su najjača strana Medovićeva njegove religiozne slike, prevladava u Ivekovićevu idealiziranom realizmu jaka crta objektiviteta. On je svakako bliži realizmu, a njegove su religiozne slike daleko zaostale za Medovićevima. Ta jača realistička nota kod Ivekovića omogućuje mu i njegov najznačajniji slikarski rezultat u cjelokupnom radu, a to su njegove genre-slike — od malih svježih akvarela do većih uljenih skica, tek nabačenih, ili bolje rečeno, iz punog temperamenta izbačenih izvrstnih opažanja, na. pr. iz zagorske krčme, skica seljakinje s poculicom, seoska kola na cesti, s vanrednom slikarskom intonacijom »Studija konja« i drugo.. Takva je svježina i u slici »U atelieru«. A iznad svih tih manjih stvari ističe se njegova »Mrtva straža«: zaokružena, tonski izvrstno pomirena predstavlja možda najbolji i najizrazitiji primjer realizma zagrebačke škole. Tu izrazitu realističnu crtu pokazuju s mnogo manje sreće i rezultata Ivekovićeve slike vojničkih motiva, tako na pr. »Kod Visokog 1875.«. Između genrea i historijskog slikarstva stoji Ivekovićeva slika »Na kordunu«, opet kao tipni primjer šarene palete cjelokupne prve zagrebačke škole: više dobra namjera, više temperamentna slika, s lakomislenim crtežem, nego konačna slikarska realizacija. No po svojoj dinamici i po svojem htjenju prebacuje ta slika i samog Bukovca. Taj sretni zamah ne može se na žalost osjetiti u Ivekovićevim crkvenim slikarijama. Izveo ih je dosta, tako u Sarajevu na Banjskom briegu ima u svemu 14 slika, osam iz života Isusova, dvie iz života Ćirila i Metoda i četiri evanđelista. U Križevcu je naslikao historijsku sliku nad svetištem sv. Križa. Tamo velike plošnine odkrivaju praznoću; boje su na toj slici nepomirene, a takve su i kod dekorativnih zadataka, što ih je nesretno rješavao na kupoli trgovačko-obrtničkog muzeja (danas etnografski muzej). Iste karakteristike zaključujemo na osnovi reproduk-

cijâ Ivekovićevih slikarija u hrvatskoj crkvi u Kansas Cityju, koje je Iveković izveo u Americi 1910. On je naime zbog tog posla pošao u Ameriku i napustio na neko vrieme svoje nastavničko djelovanje. G. 1894. imenovan je učiteljem crtanja na realnoj gimnaziji, a g. 1908. počeo je djelovati na tadašnjoj umjetničkoj školi.

Kako rekoh, ponajviše je Ivekovićevih slika iz područja poviesti. Za prvih početaka bavi se već poviestnim temama; tako »Nikola Zrinjski«, »Hrvatska« 1891., »Marko i Vila« 1891., »Smrt Svačića« 1895., »Pacta conventa«, »Krunidba Tomislava«, »Bitka kod Gorjana« s likom Khuen Hedervaryja, »Petar i Katarina Zrinjska na razstanku u Čakovcu«, »Barun Trenk« i »Veronika Desinićka«. Ta posljednja ima najviše slikarske draži, osobito desni dio, možda najuspjeliji Ivekovićev rad na području historijske slike. Svietlo prodirući kroz mali prozor stvara prostor, a ležeći je lik Veronike kao u aureoli tog svietla. Zanimljivo je tehničko rješenje: na zelenoj podlozi lagano i temperamentno nabačena boja. Lieva strana na žalost nije na takvoj razini, odaje nedisciplinirano Ivekovićeve nadarenosti. Kraj tih glavnih historijskih slika valja spomenuti i neke ilustracije, koje je Iveković izvodio, kao Čengijić i Bauk, pa ilustracije »Juditi« Marka Marulića (Zagreb, 1901., Matica Hrvatska). Neke je od tih izvodio i C. Medović. Na njima su iste karakteristike kao i u historijskim slikama, a sve one nose u većini deskriptivne crte. No i slike Ivekovićeve, kao i spomenute ilustracije zaostaju u kompoziciji za Medovićem. Naprotiv je u boji Iveković neposredniji. Krajolik i portret nisu njegova domena. Previše nestrpljiv, kao u nekoj nervoznosti, nije postizavao u svojim radovima zaokružene definitivne realizacije. Najbolji i ponajviše slikar je Iveković tada, kad ostaje kod prve nabačene zamisli. Valja iztaći, da se je Iveković mnogo bavio i seljačkim motivima. On je prvi namjeravao izvoditi ciele cikluse narodnih pjesama. Ponekad je i zamienio kist perom. Postoje njegove putne bilježke »Iverje s puta po Americi«, koje jasno pokazuju njegovo temperamentno opažanje vanjštine kao i njegovo brzo i lakomisleno generaliziranje. Taj je način još više došao do izražaja u njegovu članku, odnosno

putnim bilježkama »S puta po Italiji« (Hrv. Kolo, 1907.). Te su bilježke više zanimljivi kulturni dokumenat, nego dojmovi jednog putovanja. Svakako valja priznati Ivekoviću, da je njegova originalnost velika. On sam iztiče: »Ići svietom, a svemu se klanjati onako, kako to neki mudraci hoteći svemu biti sudci propisuju, znači za mene biti — majmun«. Ili: »Uz stanovitu inteligenciju znati ćeš i sam stvoriti svoj sud...« Dakle, originalno stanovište Ivekoviću diktira ovo: »Ali sa gledišta slikovitosti ni jedna slika starih majstora ne podaje utisak istine... Zato velim, da nisu slike starih majstora nikako slikovite (malerisch); jedinu iznimku čini Tizian, — ali i on riedko«. (Hrv. Kolo str. 128.). Evo, osim ponekog Tiziana svi su slikari renesanse i baroka pred sudom O. Ivekovića propali, — nisu »malerisch«! Još gore su prošli učenici Raffaelovi, koji su slikali prema majstorovim kompozicijama vatikanske loggie. Za njih je utvrdio Iveković: »da naši obrtnoškolci danas ovako slabo rade, dobili bi drugi red«. Takvi su sudovi svakako jedinstveni i originalni; oni nisu nikakve konvencionalne laži!

Ta definicija kao i te bilježke padaju nekako u isti period, kad i izradba velike Ivekovićeve slike »Cetinjski sabor 1527.«, koja je izložena u svibnju 1911., imala biti glavni uztuk nastupu hrvatskih umjetnika na Rimskoj izložbi 1911. u paviljonu kraljevine Srbije, bar je kao takova od svih tadanjih službenih faktora iztaknuta.

Poslije toga velikog platna nižu se doskora Ivekovićeve ratne skice 1915., malene uljene studije, portreti častnika i ratnika iz glavnog austrijskog stana, kao i veća slika »Prielaz preko Drine«. Ovima ratnim crtežima i slikama Iveković štampa u Rieči g. 1931. komentar pod imenom »Iz zabilježaka ratnog slikara«. A odmah poslije rata slika slike među kojima je »Ban Ivaniš Horvat polazi na Kosovo«. Zatim »Matija Gubec«, »Kvaternikova pogibija«, »Liepa naša«, »Smrt bana Berislavića« i t. d.

Sve to slika Iveković ostajući vjeran svojemu pređašnjem shvaćanju kao slikar.

Seljački genre, koji je imao u Ivekoviću u neku ruku svoga začetnika, našao je u J o s i B u ž a n u svoga najvjer-

nijeg interpretatora. Bužan rođen 1873. u Slavoniji, počeo je kao samouk, kasnije je učio u privatnoj školi Streblov u Beču, te se je od svog početka gotovo posvema posvetio izrađivanju seljačkih motiva i tipova, scena iz života seljaka i krajolika sa seljačkim likovima, bilo iz rodne Slavonije, bilo iz okoline Zagreba. Šestinski veseli kostim našao je u njemu svoga slikara. Folklorne vanjske karakteristike pogađane su, čas sretnije, čas slabije. Manje slikarski nego Ivekovićevi, Bužanovi su genrei življi i bogatiji u boji. Mjestimično imadu sretnu dekorativnu crtu, a ima i ponekih radova, koji se podižu do izvrstnih dokumentacija tipova, kao »Starica iz Šestina«. U njegovu nasmijanom šarenilu prevladava crvenilo upravo tako, kao i u našem čitavom folkloru. Folklorni temat, koji je izpravno i viđen, možda i zahvaćen, nije izražen slikarski adekvatno, već je doživio uljepšavanje; jednom riečju, Bužan je svoje seljake uljepšavao. I gdje god je realističniji, tamo je i bolji. Slikarski problemi za njega nisu postojali. On je ono, što je vidio i koliko je vidio, prenosio na platno. Slikao je bez stručne spreme. Više likova je slagao u žive slike, a često je ne samo u biranju temata (Luđak, Cigani kod brijača i t. d.), nego i u načinu prikazivanja prelazio granice dobrog ukusa. U istom načinu slikao je i portrete, za koje se, ma da su slični, ne može reći, da su slikarski sretni. Možda je najsretnije portretno platno Bužanov stari Rendić, kod kojega ne udara u oči toliko njegova crtačka nesigurnost. Naravno da se ta nesigurnost javlja sve očitije, što je Bužanovo platno veće.

Simpatični motivi, lagano shvatljiva anegdota, uljepšavanje, način slikanja, blizina ukusu širokih redova, činili su, da je Bužan zadovoljavao upravo podpuno taj i takav ukus, i prema tome postao u svojem periodu jedan od najpopularnijih hrvatskih slikara, više zbog temata, nego zbog slikarske razine.

III.

Svi do sada spomenuti slikari zagrebačkog kruga nisu se isključivo bavili pejzažom. Kod nekojih ga uopće nema, a kod drugih je pejzaž najvažniji tek pod kraj života, kao što je to kod C. Medovića. Kod njih je bilo više ili manje

uobičajeno shvaćanje, da je pejzaž neka niža vrsta slikarstva. Tako je Bukovac izricao, da pejzaž može naslikati svaka licejka. Po takovu shvaćanju bio je pejzaž za njih nešto lagano, sporedno, nešto, što je blizu fotografije, a sve zbog toga, što im je bio za ocjenu vriednosti odlučan temat, a ne slikarska realizacija bez obzira na sam temat. Takvo zastarjelo stupnjevanje vriednosti u slikarstvu prema tematu gojila je najreakcionarnija akademija još predprošlog stoljeća. Na žalost ima još i danas u našoj sredini nekih poluinteligenata, koji po takvu shvaćanju ocjenjuju umjetnička djela, premda je jasno, da se vriednost kod slika u prvom redu određuje po samoj vriednosti slikarske realizacije, a ne po tematu.

To je bilo nuždno spomenuti prije nego priđemo na izključive naše pejzažiste, kao što su M. Cl. Crnčić i Ferdo Kovačević. Obojica su se, istina, bavili i drugim tematima, izrađivali su i figuralne zadatke, ali za obojicu je ipak bio pejzaž glavni, a i najznačajniji u cjelokupnom njihovu radu. Njih dvojica su u istinu među prvima u našem likovnom životu, koji su se uputili u tu našu krajinu, prošli tom našom zemljom, da je pokušaju iznieti u svoj njenoj karakteristici. U njima je dobio naš pejzaž svoje prve oduševljene i predane slikare. Djevičanska zemlja, koju je za likovni sviet tek trebalo odkriti, nije do njih, da tako kažemo, likovno bila taknuta. Sva je ta zemlja čekala svoje majstore, svoje lirike, svoju djecu, da odkriju njezine tajne, da iznađu njezine ljepote, da pročitaju njezino slovo, podpuno novo i podpuno osebujno, koje se svojom osebujnošću ističe između drugih krajina, i koje omogućuje onu osnovicu, na kojoj može solidno počivati ciela zgrada novog i osebujnog našeg slikarstva. Jug i sjever, Dalmatinska i Panonska Hrvatska podaju svojim konkretnim karakteristikama ogromnu skalu, ogromnu mogućnost, da spomenuta podnica bude šira, i slikarski što bujnija. Riedko koja zemlja pruža po svom pejzažu toliko slikarskih mogućnosti, koliko naša, i bez pretjerivanja može se sasvim hladno i kritično utvrditi, da je upravo zbog tih raznolikosti predestinirana, da ponese originalno i osebujno slikarstvo.

Na sjeveru naime krajina sa svojim u ravni jednoličnim horizontom, a u prigorju s laganim i mekanim prielazima bez osobito jakih kontrasta izaziva niansu i ton. Naprotiv u južnom pejzažu kulise su prvog plana spram dubine razlučene čvrstom i oštrom konturom na kontrastu boje; na sjeveru u Panoniji stapaju se i slievaju u ton. Razlika tonska ovdje simfonički puzi i mili uz nizke uzpone gorja i određuje muzikalno u zelenilu i niansama sivila perspektivnu dubinu. Dok je dolje sve konkretno, gotovo konturirano, tu je sve magleno i obavijeno u niansu.

I ta nam je krajina, tako bogata kontrastima, dala likovnu predispoziciju. Zato na sjeveru vidimo, kako svi individualni likovni izrazi, koliko su bili istiniti i koliko su postajali pod dubokim maskiranim i izkrivljenim stranim kostimima, nose istu zapretanu i sakrivenu težnju za tonom, za bojom, za muzikalitetom.

Naprotiv, južna krajina, gotovo bez tona, s jakim i izrazitim kontrastima, koje su svi mogući slikarski mediokriteti zasladili u kič, u razglednice, pogodovala je toj osebitosti likovnog zrenja i nastojanja za linijom i za modelacijom. I tako se dogodilo, da je likovni izraz naginjao plastici, i u njoj se usavršio, a boja, to jest sama slikarska izražajnost, dolazila tek u drugi plan. I neobično je, što boje baš u tom kraju, gdje su najjasnije i gdje se kriese u zlatu sunčanog juga u svoj svojoj punoći, nisu nikad našle svoj barem djelomični odraz likovni, već se cielo htijenje usredotočilo kanda u samu formu. Tako je Dalmatinska Hrvatska nakon svoga kolektivnog graditeljstva dala jakih ličnosti skulpturi, a gotovo kod svih tih skulptora možemo utvrditi tendiranje ka graditeljstvu. Dok Dalmatinac opipom traži formu, i modelira, i stvara, ili bolje gradi trodimenzionalnu masu, i tu masu stavlja kao znamen u prostor, kuda je s elanom pod različnim, često i suprotnim vjetrovima jedrio, pokazuje Posavac ili Podravac sklonost, da na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor i daje trodimenzionalnu sliku u dubinu. Dok jedan melodički sklada linijom ograničujući formu, i dok njegove linije rastu u velike silhuete kao kakvi belcanto, a mase se gomilaju u sklop simetričnih i konstruktivnih gradnja, drugi se anarhično, gotovo samovoljno, razbacuju bojom i nekonstruktivno teže ne za modelacijom, nego za modulacijom, i sva ta traganja izlaze kao simfonično rješavanje bojom. Dok su jedni čisti epici forme, drugi su lirici boje; dok jedni opipavaju formu i ne zaziru od širokog patetičnog pričanja, drugi iz svojih subjektivnih plošnih apercepcija izažimlju bojom tonski sviet dubine. Jedno su slikari, drugo su kipari. Dok jedni idealiziraju, drugi, realisti u traženju, odgrču jednu zavjesu za drugom pred objektom. Jedni tvrde, da su stil, a drugi ga traže.

Tako likovni umjetnici, prirodom postavljeni i rođeni s tim predispozicijama, u isti čas teže i osjećaju gotovo instinktivno potrebu za kontrarnim. Dalmatinac teži za našim zelenilom, a mi za morem i njegovom krševitom obalom. I možda je ta težnja nas sviju za tim jugom, za tom sjajnom obalom i najviše pridoniela popularnosti M. Cl. Crnčića, a i u skrovitom bila valjda i najjači impuls za njegov cjelokupni rad.

M. Cl. Crnčić rodio se 1865. u Brucku na Muri, od oca častnika. Po tradiciji graničarske porodice posvetio se i M. Crnčić vojničkom zvanju. Svršio je srednje vojne škole u Beču. No domala, nezadovoljan tim, pohađa u Beču umjetničku akademiju. Zatim prelazi u München. Čini se, da je tamo najviše na njega djelovao Gysis. Kod njega je bio dvie godine, a poslije je radio neko vrieme i u Koburgu, baveći se dekorativnim kazališnim slikarstvom. S tog je školovanja na umjetničkim akademijama donio Crnčić niz vriednih studija, koje su se odlikovale riedkom ozbiljnošću i riedkim slikarskim shvaćanjem. Studija akta i studija »Male djevojčice« napose su se odlikovale riedkom ozbiljnošću i riedkim slikarskim shvaćanjem. Studija akta napose se izticala, no postala je na žalost plienom požara u Crnčićevom atelieru, što je Crnčića zadesilo pri koncu života. Obje su pokazivale sv, lidnu izobrazbu, kojom je Crnčić prošao, a bile su ujedno i svjedočanstvo o kasnijim realističnim smjernicama, koje Crnčić očituje kao učitelj. Crnčić se je naime od svih svojih drugova iste generacije izticao kao pedagog. Ono što je on znao i naučio u školama, i izkustvom, to je nastojao a i umio

s velikom brigom i s posebnom ljubavlju predati svojim učenicima. S njime je u istinu zagrebačka škola dobila svoga prvog učitelja, te poslije gotovo većina svih umjetnika mlađe generacije ima Crnčiću zahvaliti prvo naukovanje, počevši od T. Krizmana pa sve do najmlađih. Mnogi plodovi, koji su se drugima s nepravom pripisivali, a tiču se školovanja budućih pokoljenja, sazreli su zaslugom i radom M. Cl. Crnčića.

Gore spomenute Crnčićeve studije jasno su odavale već u početku, da je Crnčiću ton važniji od same boje. Odavale su glavnu karakteristiku njegove nadarenosti: da je bio više rođen za kontrast sjene i svietla, za tonsku grafiku, nego za kontrast boja i njihovu harmoniju.

Stoga i nije čudo, da u M. Cl. Crnčiću imamo prvoga našeg izrazitog grafičara, bakropisca, koji se izražava više valeurski, a manje linearno.

Sve grafičke tehnike, koje su vodile spram same linije, kao drvorez ili perocrtež, bile su Crnčiću dosta strane: on je svoje grafičke radove ograničio gotovo samo na bakropis, koji mu je omogućivao tonsko rješavanje. Tehniku bakroreza učio je kod bečkog majstora W. Ungera na akademiji. I prvi Crnčićevi grafički radovi, pomalo školski, pokazuju Ungerov utjecaj. Veza s tradicijonalnom akademskom grafikom očita je na pr. na »Medveji« i na »Zadnjem potomku«. Značajke primorskog krajolika podređene su akademskom razporedu ploče u sjeni i svietlu. Na tim pločama ima nešto sumorno i težko, nešto sjevernjačko, no u isto doba i literarno. Romantički neki prizvuk ječi na tim prvim našim ilustracijama krajolika. (Pozdravljenje, Zadnji potomak). Tehnika im je korektna i gotovo filigranska. Takva je i na radiranom portretu Pejačevićevu, po Bukovcu. Kod kasnijih bakropisa i bakroreza Crnčić napušta tu strogost i suhoću, i postaje sve više raznolik. Mieša i boju, kolorira svoje bakropise. (Nina). Izražaj mu postaje nemirniji i življi, ali ostaje ilustrativan. Efekti se postizavaju negrafičkim sredstvima. (Na Mljetu). Likovi u krajolicima gube sve više svoju prijašnju čvrstoću, u grafiku se unose sve više slikarski elementi, pa oni žive nepovezani na tim otiscima. Impresionističko atmosfersko titranje sunca i svietla nastoji Crnčić izraziti starim akademskim načinom: »Kaptol«, »Dolac«, »Bakačeva kula«, »Pečenjari«, »Piljarice« i t. d. — raznolikost motiva i raznolikost tehnike, koja ne ostaje uviek na istoj razini. Crnčić pače unosi u tehniku radirunga nova sredstva, i ta mu upravo na nekim pločama smetaju, djelujući negativno. Neke naime ploče izrađuje zubarskim strojem, a tim načinom razbija još više jasnoću i čistoću svog izraza, umjesto atmosferskog titranja postizava nejasan oblik, i umjesto mekoće dobiva tvrdoću i nepovezanost grafičkog izraza. Spomenute negativne strane osobito se jače primjećuju kod njegovih velikih ploča (Ave Maria, 103×85.5). Njegov cjelokupni bakropisni i bakrorezni opus obasiže preko 60 ploča, što većih što manjih. Naravno da sve nisu na istoj razini. One točno pokazuju Crnčićev razvitak — preko akademije i preko njegova slikarstva do sažetih izraza, kao što su Bribir, Drivenik, Grižani, koji pripadaju u najjače i najizražajnije njegove radove, a koji će sigurno pred Crnčićevim slikama zadržati aktuelnost i vriednost za kasnije vrieme.

Na tim je pločama adekvatnom formom dan naš sadržaj. Karakter našega primorskog pejzaža, toliko novog i toliko još neobrađenog, zahvaćen je u svojoj podpunosti. Istina, taj je pejzaž više pročitan i ocrtan nego što bi bio kreativno zahvaćen. To su vedute, točno pronošene iz prirode, s dalekim horizontima i liepim razpoređenjem planova. Pune su detalja, koji ne smetaju cjelini. Jednom riečju, to su najsažetije Crnčićeve stvari. Bogate su u tonu, s majstorskim prikazivanjem flore onoga kraja. Grafički snažne, dosežu svojom izražajnošću razinu obće europske grafike. Takav mu je i »Vrbnik«, jedna od posljednjih ploča. Taj Crnčićev grafički rad ne bi se dao zamisliti bez njegovih brojnih crteža i skica, koje je predano sakupljao, kud god bi se kretao: ili po našem Primorju, ili po Dalmatinskoj Hrvatskoj ili izrađujući svoje pejzaže i slike po gornjim krajevima. Crnčić je jedan od riedkih hrvatskih slikara, koji je ostavio za sobom krcate bilježnice, prepune knjige i mape crteža. Karakter je tih crteža uglavnom više ili manje pripremni. To su studije i varijante za njegove grafičke slike. Uhvaćene su u brzini, a sadrže ili likove u pokretu, ili pejzaže, ili skromne i detaljne studije

drveća, kamenja i zgrada. Same po sebi nemaju pretenziju, da budu grafika. I gotovo sve od reda pokazuju, da je Crnčiću oblik (kruta i zatvorena forma) bio tuđ, a da mu je od prvog početka bila važnija sjena i svietlo oko te forme. Stoga mu figuralne stvari i nisu dostizavale onu razinu i sigurnost, koju vidimo u njegovim pejzažima. Od svih figuralnih stvari kao da izuzetak od toga pravila čini reprezentativni portret nadbiskupa Bauera u Hrvatskoj akademiji. Crtao je karikature, koje su zastajale na vanjskim karakteristikama, a nisu se produbile do psiholožkih opažanja, oštrih i satiričkih, gdje bi jednostavna linija zadirala i izsmijavala. Najveću je popularnost postigao Crnčić svojim marinama, i najviše je cienjen upravo zbog tih svojih primorskih krajina, koje i sadržavaju ponajveći dio njegova rada. Dopadljive, svima razumljive po svojoj ilustrativnosti, pune jakih šara, oduševljavale su naše občinstvo. Tu je više osvajao temat sam po sebi, nego što bi osvajala slikarska Crnčevićeva forma, koja je, osobito u kasnijoj hiperprodukciji, često nedovoljna. Sigurno je, da u cielom tom golemom nizu marina odskaču one ranije, te one, koje su neposredno rađene naime pred prirodom, makar bile i malene i neugledne. Crnčić je bio naime pred prirodom predani radnik, a u atelieru vještak, koji gradi slike, te je u tom pogledu i razlika očita. Kako mu je tehnička vještina slikanja bila u glavnom izrađena na brzom slikanju direktne skice, jasno je, da je ona morala često kod većih platna zatajiti i često se pomiriti s neumjetničkim kompromisom.

Kao kod grafike, tako je i kod slika Crnčić polazio od detalja do detalja; manjkao mu je onaj sumarni zahvat — vizija cjelokupnosti. Receptivan, svojim je bojama opisivao viđeno, pojačavajući obći kolor zagrebačke šarene škole na primorskom suncu, na sjaju krša. Stoga se njegova paleta mnogo ne razlikuje od paleta njegovih vršnjaka i sudrugova. I bez pretjerivanja može se reći, da je upravo njegova paleta poslije odlazka Bukovčeva iz Zagreba bila i najutjecajnija; nesumnjivo je djelovanje na F. Kovačevića i na Tomislava Krizmana u početku njegova rada, da ne spominjem druge mnogo mlađe, kao M. Krušlina.

I kao što je uljepšani realizam jedna od glavnih značajka zagrebačke škole, tako je i kod Crnčića to uljepšavanje očito. Očita je kod tih marina sklonost na sladkoću i na već spomenutu dopadljivost, kao na pr. »Porto Teplo« ili »Bakačeva kula« ili »San Marino«, u više nego desetak velikih i manjih varianta. Svježina se prvotnih radova gubila ponavljanjem istih ili sličnih motiva, šta više, reprodukcija mora dobila je počesto olovni težki i neprozirni način izvedbe. (Neverin). Najizrazitiji tip Crnčićevih marina prikazuje »Bonazza«, koja je možda i ponajviše zaokružena. Zanimljivo je iztaknuti, da se je Crnčić, kao izraziti prikazivač mora, ograničio u motivima, u većini svojih radova, gotovo jedino na gornje Hrvatsko primorje. Tamo je upravo u Novom, udario svoje sjedište. Pod kraj života, bolešću prisiljen, bavio se više pejzažom gornje Hrvatske, ali mu ovi pejzaži svakako zaostaju za primorskim. Postoje i zimski njegovi pejzaži iz Samobora. Od tih svih slika, ne samo onih s motivima iz uže Hrvatske, čini mi se, da je posljednja njegova skica, koju je nabacio na dan svoje smrti, možda i najljepša i najznačajnija. Kao da su se u toj stvari posljednji put našle na okupu sve njegove pozitivne odlike rođenog pejzažiste, te taj njegov umjetnički »Zbogom« djeluje kao kakav reasume čitavog njegova rada, a prikazuje jesenju dolinu Save kod Podsuseda. To je jasno rješenje našeg pejzaža, pa i u toj posljednjoj skici vidimo Crnčićevu sklonost za vedute dalekih perspektiva, panoramski prikaz pejzaža, koji je Crnčić kroz cieli život od vremena na vrieme u svojim slikama iznosio. Tako je slikao sa svojim đacima »Pogled sa Plasa«, ogromnu sliku, još godine 1909. Pa kako sam kao njegov đak sudjelovao i kod toga njegova posla, slikajući desnu krajnju stranu te panorame, mogao sam upamtiti i njegov način rada, i njegovu brigu oko đaka, isto tako kao i njega samoga kao slikara, kao čovjeka družtva i, konačno i prije svega, kao prvoga našeg pedagoga u svojoj struci, neumornog kod posla i kod zabave.

Relativno visoka strojna figura, pokreti odsječeni sjećali su na pokrete častnika u civilu, komu se nije moglo poreći neka izričita elegancija. Ćelava glava, male žive očice, ušiljena brada, podignute obrve pažljivog promatrača, široke

nosnice gurmana, sve je to nosila nakoso nakrenuta glava na dugačkom vratu. Brk i naškubljene usnice bile su usnice tipnoga prigovarala, a znale se one smijati, i nasmijati sve oko sebe, više puta do suza, jer je Crnčić bio veseljak, koji je prečesto pod krinkom humora, više puta trpkog, znao sakriti rezignaciju i svoj vlastiti skepticizam. Bio je kritičan, i skeptik na svoj način. Tako je M. Šenoa zapisao njegov uzvik nakon pregleda neke svjetske galerije: »Ne, to nije poticalo, već je to najbolje sredstvo, da slikar postane malodušan, da gubi vjeru u sebe. Što je moj posao, moja umjetnost prema djelima onih silnih majstora, prema Van Dyku, Rembrandtu, prema Halsu, pa prema Rubensu . . .!« Crnčić je volio stare slike i starine opet na svoj način, više po svojem odgoju, nego po spoznaji i po točnom izboru, koji diktira ukus. Ovaj mu je bio zamračen ili, bolje obterećen još prošlim Makartskim periodom, a prema tome ukusu je bio Crnčićev atelier pun i pretrpan stareži.

Bio je neko vrieme i upravitelj Strossmayerove galerije, iztičući uviek sam, da na to mjesto treba da dođe stručnjak poviesti umjetnosti.

Dok su Crnčićevi pejzaži uz svoju dekorativnost ipak nastojali biti reprezentativni, pejzaži Ferde Kovačevića bili su u glavnom intimni. Dok je kod Crnčića privlačiv temat bio u prvom planu, kod Kovačevića je isto tako temat važan, samo je on prilazio svojem tematu sasvim drugčije. Njegov je temat manje dekorativan, on je prostiji i jednostavniji, te ima više lokalnog kolorita nego što je to kod Crnčića. Dok je Crnčić nastojao uhvatiti more u svim njegovim fazama, Kovačević se ograničio na pejzaž okoline Zagreba, na prosta i jednostavna velika strništa, pašnjake, na kojima strši jablan ili briest, na zapušten rukav Save, na vrbik ili samo na proljetni štimung kakve šikare, kakova zaboravljenog pustog mjesta, ili mirni tihi kut najobičnijeg vrta, punog zelja i prostog cvieća. Snježni pejzaži sa Save bili su ponajjača struna Ferde Kovačevića. i što su bili jednostavniji, bili su izrazitiji. A kad je Kovačević nastojao biti i reprezentativan i dekorativan, nije ga pratio uspjeh. (Slika u predvorju Sveučilištne knjižnice). Njegova je lirska dispozicija nesumnjiva, na

njegovim radovima javlja se mekoća i kao neka melankolična sanjivost, osobito na onim ranim, kao što su »Rokovo groblje« i »Briestovi na Savi«. Paleta je Kovačevićeva istovjetna s Crnčićevom, istovjetno je i slikarsko shvaćanje, pače i tehnički se mnogo ne razlikuju, Kovačević je možda manje pastozan; glavna je ipak među njima razlika u izboru motiva. Možda je Kovačević često i bliži pejzažu. On s tim pejzažem više osjeća, ali ga izražava kao i Crnčić: od detalja do detalja niže svoje boje, bez sumarnog zahvata.

Zagrebčanin Ferdo Kovačević (1870.—1927.) svršio je obrtnu školu u Zagrebu, a u Beču je polazio umjetno-obrtnu školu (Kunstgewerbeschule) u isto vrieme, kad su i ostali njegovi vršnjaci bili na nauci po Njemačkoj i Austriji. Na povratku u domovinu hvata se u kolo s Bukovcem i ostalima, i pod utjecajem toga kruga oblikuje konačno svoje slikarsko shvaćanje. Od svih tih umjetnika možda je Kovačević najjednostavniji, a najviše vezan, u užem smislu, sa Zagrebom i njegovom okolinom. Svojom veselom i prostosrdačnom naravi osvajao je tu okolinu. Često ga je Nehajev uzpoređivao po radu s Domjanićevim lirizmom, a Lunaček je izticao njegovu široku i mekanu slavensku osjećajnost. Njegova popularnost nije zaostajala mnogo za Crnčićevom.

Istog shvaćanja, u neku ruku kao kombinacija Crnčića i Kovačevića čini se rad M. Krušlina, koji prolazi utrtim stazama obojice naših prvih izrazitih pejzažista.

Daljnju variantu istog shvaćanja pokazuje i rad B. Šenoe, s tom razlikom, da je kod Šenoe kombinacija Ivekovićeva utjecaja sa Crnčićevim, uz nesumnjivo sjećanje na Mašića. I Šenoa je rođen u Zagrebu (1879.). Najprije uči kod Ivekovića privatno, jer kraj svojih sveučilištnih studija i dvostruke diplome ne dospjeva da se posveti slikarstvu, za koje je imao osobitu sklonost od najranije mladosti, već po zakonu nasljedstva. I njegov je otac, A. Šenoa, crtao i rezao silhuete. (Vidi: Ogrizović u »Domu i Svietu«). Ta sklonost ga je najprije odvela na studij poviesti umjetnosti. Kao đak Kršnjavoga postizava doktorat disertacijom »Giovanni da Zagabria i njegov sin Girolamo prozvan Pachia« (1912.). Tu opisuje dvie umjetničke pojave na izmaku g. 1600. koje rade

i žive u Sienni: jedno je ljevač zvona i bombarda, a drugo je slikar, koji pripada krugu Sodome. Uz redovna svoja predavanja iz poviesti umjetnosti na umjetničkoj akademiji (od 1907. je tajnik na tadašnjoj umjetničkoj školi) obavljao je kroz dugi niz godina i administrativne funkcije. Jedno je vrieme bio zaposlen kao scenograf na kazalištu, gdje je već prije njega Crnčić radio Tomićevu »Pastorku«, a Iveković »Diogeneša« i Zlatarevo zlato«. Od većih stvari je Šenoa inscenirao »Hamleta«, »U dolini«, »Butterfly« i »Faust«. Radio je na sakupljanju građe za inventarizaciju spomenika kao član povjerenstva u zajednici s tajnikom Đ. Szabom. Taj rad kao i njegove preddispozicije vodile su ga do izradbe grafičkog ciklusa »Iz Starog Zagreba« i »Osieka«.

Tehniku grafike uči kod Crnčića 1903.—1904. Stoga su nesumnjivi i utjecaji, koji se jasno primjećuju u njegovu kasnijem ciklusu »Stolna katedrala«, koji umjetnički najdalje zahvaća. Bez redovne slikarske škole, više kao samouk, odrastao u krugu starijih slikara, nadvlađuje nesumnjivu amatersku crtu s osobitom riedkom ljubavlju i shvaćanjem starih spomenika, pa se tako njegovim nekojim pločama ne može poreći i širina zahvata i osebujna nota. (»Unutrašnjost katedrale«).

IV.

Od kruga zagrebačke škole, koji je po shvaćanju, po sličnoj tehnici i paleti gotovo jedinstven, odvaja se osobito najzanimljivija njezina pojava, a to je Bela pl. Čikoš-Sesia (1864.—1931.).

Obitelj mu se prema tradiciji u davnini zvala Stojadinović. Rodio se u Osieku. Otac mu je bio krajiški kapetan, poslije pukovnik, koji je dobio vitežtvo za junačtva na rieci Sesiji (provincija Novara). Škole pohađa u Osieku, Bjelovaru, pa u Trstu, a poslije se uputi u kadetsku školu u Kisek, zatim u Karlovac, gdje se nalazi do g. 1882. Odatle izađe kao kadet u Šokčevićevu pukovniju u Osieku (78). Pokazajući već prije volju i specialno nastojanje za crtanje, svlači častničku odoru i odlazi 1887. na akademiju u Beč. Tu uči kod profe-

sora J. Bergera do 1891. Mienja uskoro učitelja i dolazi k Mülleru u specialnu školu. U Beču je do g. 1892. Iz bečke akademije seli se na münchensku, i radi kod prof. Lindenschmidta. Putuje po Italiji, radi u Napulju. Vraća se ponovno u München, gdje radi kod prof. Marra do g. 1895. Iste je godine namješten na obrtničkoj školi kao pedagog, i više nije uglavnom ostavljao Zagreba. Putovao je prvo vrieme dosta, pače je 1902.-1903. boravio u Americi, kamo se bio zaputio s nakanom, da se u stari kraj više ne vrati. Ipak se naskoro vraća natrag u Zagreb, gdje osniva privatnu školu s Crnčićem, iz koje se razvila današnja naša akademija: on joj je dakle i prvi osnivač. Sigurno je bio i najinteligentniji, a pogotovo najsenzibilniji od svih svojih drugova. Svoj je život uložio doista u temelje upravo našeg početnog pridizanja. I u to je vrieme bio u istinu Čikoš onaj, kod kojega se u nejasnim pitanjima uviek našlo rješenje, i koji je punom šakom dielio ono, u čemu su drugi oko njega oskudjevali. Počevši od Vl. Bukovca pa do najmlađega iz njegova perioda, svi su se koristili znanjem, ukusom i inteligencijom Bele Čikoša.

I nije pretjerano, kad se kaže, da je njegov uticaj bio ponajvažniji na cieli zagrebački krug. Vl. Bukovac je, istina, bio vođa više za sviet, ali intelektualni vođa naše likovne Moderne bio je skriveni skromni Bela. Bio je to intelekt, koji je komponirao za Bukovca, koji je djelovao na Valdeca, korigirao Auera, dielio savjete i Crnčiću i Kovačeviću. Skroman i diferenciran, kritičan spram sebe, nezadovoljan, popustljiv, bez snažne volje, nije po svojoj trepetljivoj prirodi mogao da se u ovim prilikama, u kojima se našao, odupre svim onim početnim nevoljama i težkoćama. Pa kad se spoznadu i osjete njegova nastojanja i njegove dane mogućnosti s umjetničkim njegovim rezultatima, onda pojava Bele Čikoša izkrsava kao tragična pojava jedne naše posebne velike nadarenosti. Kao da je ta profinjena nadarenost bila po svojoj prirodi razbijena u dva posve protivna diela, koji su se međusobno trli i konačno ukidali. Jedno je bilo njegovo racionalno shvaćanje, da se može sve naučiti i svladati marom, da se šestarom može uhvatiti ljepota prema formulama i prema kanonu ili zlatnom rezu; drugo je bilo njegovo uznemireno osjećanje spo-

jeno s radoznalošću i žedno nečega novog i drugog, što u umjetnosti još nije postojalo. Jedno je bio amater, kemičar, anatom, crtač perspektive, konstruktor originalnog šestara, a drugo sanjar, fantast, koji se opijao na egzotičnim ili orientalnim, novim ili starim temama, hvatajući se tih tema kao ljestvica za svoju imaginaciju bez međa prostora i vremena. Da je živio u srednjem vieku, bio bi slikar alegoričkih simbola, a u našem periodu morao je po bipolaritetu svoje prirode postati neki mistik, postavši po stilskim značajkama predhodnik secesionizma, upravo on, koji je više nego itko drugi na svojim leđima nosio akademizam kao teret. Dok za njegove drugove kao da nije postojao nikakav problem, za Belu Čikoša je sve bilo problem: i tehnika, i boje i sadržaj, i konačno sama forma. Ta problematičnost, koja je u korienu čisto psihološka, očita mu je gotovo u većini radova, i upravo mu je ona omogućila, da u nekojim radovima izrazi čisti unutarnji život. Stoga su poneke njegove stvari izražajnije nego Bukovčeve, koje ostaju uviek samo na površini, ne ulazeći u samu izražajnost. Dosta je za tu tvrdnju promotriti studije ruku, što ih je izveo Čikoš, pa ih uzporediti sa sjajnim i virtuoznim naslikanim rukama Bukovčevim. U toj se poredbi vidi, da su i one najnespretnije i nemoguće ušiljene, dekadentne, bolestne Čikoševe ruke izražajnije nego Bukovčeve. Kadkad su te ruke izvedene po diktatu samo njegova osjećanja bez formula, kao da iz njih pršti neki fluid. (Studija ruke, u privatnom posjedu). Ta spomenuta problematičnost vodila je kod Čikoša eksperimentiranju, koje razjašnjuje nejednakost njegova kvaliteta. Riedko je koji slikar, ne samo kod nas, već i drugdje, tako po kvalitetu raznolik, kao Čikoš. Kraj slika, koje se u svakom slučaju ističu upravo kvalitetom, nalaze se slike, koje gotovo nemaju nikakva kvaliteta i obični su proizvod ilustratora, koji rješava svoj zadatak kombinatorikom (»Ostavljena«). I upravo ono, što se kod njega toliko ističe, vrstnost i odličnost u kompoziciji, bilo je balast njegova slikarstva, jer je to bila čista kombinatorika, koja je kod svake nove variante istog temata bila, istina, konkretnija, ali i praznija i slikarski slabija. Liep su primjer za to varijante na temu Salome. Temat je zahvaćen čisto deskriptivno, literarno:

Saloma se imala protumačiti psihološki, pa je i više ideja o Salomi, a ne Saloma kao pojava, izrastla iz vizuelne predodžbe. I tu je glavna karakteristika Čikoševa, da on misli sliku, a ne gleda ju; on izmišlja, a ne izražava svoje zrenje. Kod te kombinatorike služio se masom arheoložkog materijala. Njegove su slike pretrpane svim mogućim detaljima u svrhu dekorativnosti, na pr. sve one egipatske i klasične teme, koje je izrađivao: »Tabubu«, »Gradnja piramida«, »Odisej ubija prosce«, »Sapho«, »Našašće Mojsijevo« i dr. Ti detalji nisu pojačavali dekorativnost, već su mu slike vukle još više spram ilustracije. Misleći te svoje slike, grabio je Čikoš i boju sasvim ilustrativno: crvenilo je imalo simbolizirati strast razuzdane žene, a pojedina žutila, koja su imala pojačati ideju kompozicije, morala su izraziti plamenu požudu ljubomore i t. d. Boja je dakle uzeta kao sredstvo opisa, a ne kao sredstvo kolorističkog sklada, kao jedino i najvažnije sredstvo pravoga slikara za njegov izraz.

Kako je kod Čikoševih drugova bio uljepšani realizam glavna značajka, tako je kod Čikoša bilo glavno akademsko poetiziranje obćih tema iz Biblije ili Homera: »Kain i Abel«, »Potop«, »Kirka«, »Penelopa«, pa povjestnih: »Antonij nad lešinom Cezara«. To isto literarno shvaćanje odvelo ga je do izradbe Kršnjavijevih naručaba »Walpurgina noć« i »Dante u čistilištu«, koje pokazuju gore spomenute značajke. Ponajviše je literaran Čikoš u ciklusu »Innocentia«, a izveo ga je po Dežmanovoj noveli. U bitnosti je tu Čikoš dekorativan, a po stiliziranju zaključujemo na utjecaj tadašnjega bečkog secesionizma. On je tipični primjer realiziranog programa naše Moderne, sadržana u uzviku Ivanova: dalje od naturalizma! Umjetnik neka daje svoju dušu. (Život, 1900. br. 1). A da se još bolje objasni stanje, iz kojega su potekle Čikoševe slike, navest ćemo »Mladost« I, 1898. Uvod: »Ozlojegjeni, izmučeni, uzrujano tražimo. Kruti realizam umjesto da nas je izbavio dvojbe, još nas je više ogorčio i još smo više zamrzili na sviet. Preplašili smo se krute zbilje i utičemo se snatrenju, uvlačimo se u tajno okrovište duše naše. — Mi djeca sa staračkim licem. — Borba protiv materializma u umjetnosti je deviza. Zvali se moderni, symbolisti, impresionisti i t. d. jedno im za-

jedničko: traže nove ciljeve, bježe sviet. Gube se u tihoj čežnji za novim idealima. Sensitivni, sjetni, gotovo mystici«.

Po takovu shvaćanju rođena je i Čikoševa slika »Psiha«. Plavičasti ton, figure prikazane kako blude, mistično zelenilo i svjetlije pruge kao fina maglica kroz cielu plošninu, nesumnjivo imadu Klimtovskih elemenata, a pokazuju jednu od značajnih likovnih realizacija gore spomenutog shvaćanja. Slikanje je to, kako bi Ivanov rekao, »transcedentnih poriva« (Naše težnje, »Hrv. Salon« 1898. br. 1). Poslije, duševnosti ovakve naravi još će više izražavati ta nastojanja mutni, tajanstveni i magleni pejzaži E. Vidovića. U potvrdu toga, da je ta pojava težnje za nadnaravnim bila obća europska, i da su ti primjeri secesionizma, dakle antirealistični, u Čikošu bili samo dio ili odsjek pojava izvana, dosta je spomenuti Muthera (1900.), koji to jasno izriče: »A danas? Sve sto je savremeno, gotovo se instinktivno izbjegava. Samo zbog toga, da se ne sukobimo sa izvanjim svietom, gradimo si umjetni raj u koji ne će prodrieti ni najslabiji zvuk svakdašnjice. Iz realista, koji su zadovoljni sa životom, postali smo opet romantičari«.

No ta obća romantičnost oko god. 1900., koja rađa u srednjoj Europi Secesijama, sasvim je druga i drugčija nego ona pred sto godina. Isti je »Weltschmerz«, isti »mal du siècle«, samo jedno je početak i nezadovoljena mladost, drugo je svršetak, rezignirana starost. Ta bolest oko god. 1900. bolest je malequilibresa, i to zbog prezasićenosti, zbog prejakog doziranja intelektualnosti. (Friedel). U likovnom su predstavnici toga romantičnoga l'amour de l'impossible uz mnoge druge antirealiste ili antinaturaliste: Klimt, Toorop, Knopf. Oni slikaju morbidne profinjene likove, iza kojih se kanda naslućuje skori nepozvani gost, uljez Smrt. Umorni i stari, pomalo rezignirani skeptici, koji su prošli i prevrnuli sve stilove, da nađu kamen mudraca, dekorativni mistici, bježe iz aktuelnoga, bježe u četvrtu dimenziju, traže telepatska rješenja, jer se krug cielog likovnog razvoja XIX. vieka počeo logično zatvarati.

Te su predispozicije vidljive na mahove i u Čikoša, i s tog je stajališta i razumljiva njegova mistika. I on se bavi apokalipsom, skicira cieli ciklus od više slika, premda dospieva izvesti samo nekoje djelomično, a od tih izvedenih možda je ponajjači njegov monotip iz apokalipse »Mulier super bestiam«. Tu se očituje Čikoš neočekivano kao grafičar, koji jasnim i snažnim razpoređenjem sjene i svietla uspieva proizvesti dojam ekstatičnosti, poput onih starih majstora baroka, koji su gledali otvorena nebesa. Te Čikoševe osjećajne zahvate, koje je uviek racionalist i akademik u njemu samomu okrenuo na druge staze, htjeli su kod nas protumačiti religioznošću, i to s tim prije, što je Čikoš izvodio i religiozne temate; od tih mu je najsnažnija svakako »Pieta«, po svojoj izražajnosti Čikoševa najznačajnija slika: djeluje na prvi pogled kao izrezak iz neke veće slike, ali uza svu apartnost razpoređenja, slika djeluje cjelovito, pače i oni toliko karakteristični nabori kostima, koji obično skrivaju kod Čikoša oblike, ovdje ne smetaju.

A kao što su Čikoševe slike različne po svojoj kakvoći tako su raznolike i po svojoj tehnici. U početku slika on sasvim tamno. Takva je i njegova ponajviše slikarska u meštarskom smislu »Judita i Holofernes«: akademski način izradbe s očitim tragovima izučavanja starih majstora. To malo platno valja svakako ubrojiti u najuspjelije stvari Bele Čikoša. Zlaćani ton, kojim je ciela slika protkana, sretno se sažima u liku poleglog Holoferna, i pokazuje nesumnjivo, kolik je slikarski kapacitet bio u Čikoša. To se majstorsko djelo ističe od svih gotovo radnja zagrebačke škole. Pendant su tome planu mali pejzaži u tamno smeđem. Poslije Čikoš mienja tehniku: boje su mu svjetlije, i paleta mu je šarenija. Prema godinama izradbe može se utvrditi, da se je »Penelopa« i »Kirka« ponajviše u šarenilu približila jedinstvenom koloru zagrebačke škole, koji je uglavnom nastao pod utjecajem Bukovčevim. Čikoševa tehnika nije tada široka, pa se i Čikoš kod nekojih radnja približuje divizionizmu, kao i njegovi drugovi.

Kod izradbe »Pokrštenja Hrvata« i »Portreta supruge« vidi se kasnije, da mu je postalo široko tretiranje i idealom. U tome mu je bio, sasvim tehnički, uzorom John Sargent, koga je jedno vrieme osobito izticao. Virtuozni Sargentov način Čikoša je privlačio, ma da je Čikoš bio antipod svakom

virtuozitetu. On je slikao težko i mučno, a pogotovo dugo, mienjao je izbirajući neprestance iz mase studija uviek nove variante, pa su mu studije tako više zaokružene i gotove, nego same slike, što dokazuju one prekrasne glave za veliku sliku »Pokrštenja«. Kod tih je studija slikarska izražajnost podpuno došla do svojega prava, što se za veliku sliku ne može utvrditi. Ta je izražajnost uobće kod velikih dekorativnih zadataka slabila, moglo bi se reći, u omjeru prema veličini platna. Osjećaja za monumentalnu dekoraciju, već po svojoj prirodi, nije imao: zatvoren u svom krugu mišljenja i shvaćanja, sav izpunjen tim svojim unutrašnjim životom, neki solipsist, nije mogao biti portretist, nije se mogao predati čistom promatranju i reproducirati ga. On je uistinu slikao čitav život gotovo jedno te isto lice; ma da postoje na stotine studija različnih glava, ipak sa svih tih lica kao da gleda to jedno lice. Tako je i na svim kompozicijama. I da je svima onim naručenim portretima, koji su mu njegovi prijatelji i njegove poznate veze pribavljale, bio u samom sebi protivan, nije bila tajna, kao ni to, da su poneke od tih naručaba izvodili njegovi đaci. Svi značajniji radovi Čikoševi padaju oko god. 1900., ili bar tu godinu ne prelaze; radovi, koje je slikao poslije, svakako zaostaju za pređašnjima.

Čikoš, kao samotar, činio se čudakom. Poznato je njegovo drugarstvo s Vidrićem. Njegova povučenost i njegova kasnija neaktivnost, iz koje su ga više puta nastojali maknuti, tumačila se kao skromnost. Ipak držim, da je to bila manje skromnost, a više neka fatalistička rezignacija, vezana s prezirom jedne egocentrične i gospodstvene naravi. Ta je narav, čini mi se, vrlo dobro, možda i previše osjećala relaciju svoje vlastite vriednosti spram svoje okoline, tako da se je na mahove osjećala kao obična i banalna žrtva te okoline.

Čikoš je sa Crnčićem osnovao privatnu školu god. 1907. u Zagrebu, u bivšoj mrtvačnici rodilišta. Iz te se škole poslije razvila ukratko umjetnička škola, kasnije umjetnička akademija. U toj privatnoj školi, a i kasnije, Crnčić je realistični pol, pravi učitelj pedagog, dok je naprotiv Čikoš predstavljao protivni pol, i bio neke vrsti autoritet, koji je svojom problematikom, i kao umjetnik, i kao čovjek, privlačio, i oko

čijeg je lika bila postavljena kao neka aureola legende i tajanstvenosti. Tako je barem djelovao na nas sve, koji smo tu prvu školu pohađali. Već je prije spomenuto, da je Čikoš, osobito u početku, savjetovao i pomagao i svoje drugove i đake, ali pedagog nije bio. Njegova povodljiva i bezvoljna priroda nije mu to dopuštala. Što god je bilo koji đak načinio, on je sve bez daljnjega, kako je bio dobričina, akceptirao i sve mu je bilo dobro. A griješio je, kad je crtački nedovoljno pripremljene đake nagonio na slikanje, i tako olakšavao, dakako nehotice, hiperprodukciju diletanata i diletantica. Možda je i to jedan od razloga, da nije odgojio sebi a ma baš ni jednoga svog nasljednika, ili nastavljača svoga rada.

Slava Raškaj (1877.—1906.) čini se kao neka sretna iznimka od gornje opazke, jer je u istinu Čikoševa zasluga, da je taj čudnovati i posebni talenat uobće došao na svietlo. Ta rođena nadarenost bila je zatvorena u tielu gluhonieme djevojke. To je možda i razlog, da je hipersenzibilna priroda Čikoševa kao neki eksperimentator mogla upravo u tom slučaju više djelovati, negoli kod običnih nadarenosti. I Čikoševa je nadarenost bila isto tako nekako zatvorena u gluhoniemoj likovnoj okolini, pa je tu možda tako i došlo do nesumnjiva kontakta. Kći obćinskog bilježnika u Ozlju, živi kao diete u gluhoniemom zavodu najprije u Beču, a potom u Zagrebu, gdje zbog svoga crtanja udara u oči upravitelju. Zauzimanjem njegovim počne g. 1903. pohađati obrtnu školu, u kojoj je tada bio udešen kao neki pripravni slikarski tečaj. Vodili su ga Čikoš i Tišov, a polazili ga, među skupom gospođica, neko vrieme i Becić i Krizman. U tom je tečaju nadarenost Slave Raškajeve bila svakim danom sve očitija. Kako je uskoro dobila u ruke akvarel, pod njezinim su prstima brzo nastajali fino ugođeni akvareli: motivi s Ozlja i seljačkih kuća u okolini Ozlja. Najljepši primjeri su oni, koji prikazuju rano proljeće ozaljskoga pejzaža. Svojom skladnošću i svojim kvalitetom, iako ih je izvela gotovo nevješta ruka, spadaju među najbolje primjerke te vrste kod nas. Tih profinjenih tonaliteta nije do Slave Raškajeve poznala još naša umjetnost. Čisto primitivno zrenje našlo je svoju realizaciju. Među nekolikim prvo-

razrednim akvarelima, osobito je uspio akvarel Interieur seljačke sobe (31×42). Prikazano je na njemu dvoje djece za prostim stolom. Mekane glavice fino su ugođene, prostor je riešen s najjednostavnijim sredstvima. Sve je živo, iz svega struji neka posebna intimnost.

Naravno, da kraj ovih nekoliko izvrstnih, ima sva sila običnih diletantskih pokušaja. Može se reći, da je samo jedna faza Raškajičina umjetnička. Poslije ona ubrzo pada u depresiju (1904.), melankoliju, pa u bjesnilo, da zatim u Stenjevcu završi s tuberkulozom, ostajući u zaboravljenom grobu kod stenjevačke crkve.

To je prva naša nadarenost tog perioda, koju nosi žensko biedno biće, i koja je bez sumnje daleko odmakla od svojih družica, i starijih i mlađih, u sklopu zagrebačke škole naših prvih pionira. Među svima slikaricama treba još spomenuti Nastu Rojc. Rođena je 1883. u Bjelovaru. Učenica je najprije Ivekovićeva, a zatim bečke i münchenske škole. Glavno se njezino zanimanje, uz ostale motive, usredotočilo u portretu. Sama ističe u svojoj autobiografiji »na njeno nezadovoljstvo da su kritike pohvalne o njenom radu spominjale, gotovo uviek da joj je rad »muževan«. God. 1913. doživljuje u Künstlerhausu bečkom uspjeh. Po svome slikarskom shvaćanju pripada Nasta Rojc, kao i njezine starije i mlađe drugarice, organizirane u klubu hrvatskih umjetnica, u krug prve zagrebačke škole.

Toj se školi ubrzo suprotstavlja mlađa generacija s drugim shvaćanjem, s drugom orientacijom i pogotovo s drugom ideologijom. Tu generaciju čine većinom umjetnici iz Dalmatinske Hrvatske, kojima se priklanjaju bivši đaci zagrebačke škole. Vezani u početku u družtvu »Medulić«, nastupaju kao izraziti nacionalisti. Kod nastupa su im stilske oznake očito antirealistične; i utjecaj je bečke secesije očit. A kako uz različne promjene još danas djeluju, njihov rad i razvoj nije završen, pa zato taj rad ne može ući u okvir ovih poglavlja. Radom te generacije počinje se novo poglavlje naše poviesti umjetnosti, koje vodi u XX. stoljeće, u središte današnjega likovnog života.

Spram tih likovnih radnika čine Čikoševe secesionističke pojedine slike (gore spomenute) neki prielaz i vezu, a još više čini to rad Emanuela Vidovića (1872.), koji s Medulićevcima i izlaže, ma da su im shvaćanja i osnovice druge.

E. Vidović, rođeni Splićanin, podrietlom iz Solina, uskače već zarana, od petog razreda gimnazije, među pitture, i muči se od god. 1887. trbuhom za kruhom po gornjoj Italiji. Privatno uči već u Splitu kod prof. Vecchiettija. Zatim polazi akademiju u Veneciji do g. 1892. Školu pohađa neredovito, i težko zaslužuje svakidašnji kruh. U to je vrieme vladao u Italiji, osobito u Veneciji, jalovi akademizam. Zato je pojava Segantinijeva dočekana kao neko oslobođenje, jer je doista s njim ušao u to učmalo i staro akademsko slikanje svjetliji novi tračak. Po trgovcu umjetnina Viktoru Grubicyju (bio je i slikar i kritičar) prenesen je u Milan divizionizam parižke škole kao derivat francuzkog impresionizma. Tako je nastao Segantini. Kombinirajući motive starog Milleta i odkrivajući alpski pejzaž, izrađivao je djela, koja u istinu nisu bila impresionistička, već su naginjala više natrag na motiv i na literaturu. Segantinijev izraz nije bio u pravom smislu čist slikarski, već je bio samo više manje odraz izveden osebujnom tehnikom, koja je bila dominantna. A cieli je opus bio, kako rekosmo, zamućen literaturom i simbolima. Uzporedimo li Segantinijevu »Ave Maria« (1882.) s Vidovićevom »L'ora che volge il desio«, i prispodobimo divizionističku tehniku ranijih Vidovićevih slika, jasno vidimo Segantinijev utjecaj na Vidovića. Učenici i oponašatelji Segantinijevi doveli su formulu a i tehniku Segantinijevu još više do praznine i trivialnosti. Ovamo spada sva sila talijanskih slikara, osobito pejzažista. Spomenimo samo Fragiacoma, jer on ima iste magle, a i iste motive, koje već 40 godina obrađuje i naš Vidović.

Taj je kompleks talijanskih gornjoitalskih nastojanja bio bliz bečkoj secesiji. I tu su upravo glavne i polazne točke Vidovićeve. Njegova Chioggia, Venezia, lagune, kanali, i tople i mutne magle, javljaju se skupa s bečkim kompleksom. Poslije, kad se Vidović vraća kući u Split, mienja donekle motive. Mjesto Chioggie — Vranjica, mjesto sv. Marka — sv.

Duje: ostaje samo ista udaljenost i isto shvaćanje, a isto mu je i tretiranje objekta bojom. Varianata ima bezbroj: brodovi u luci, ribarske kuće, tristis hora, zeleni žižak, večernje simfonije, usnuli grad, tristitia, zeleni mir, u tišini, pri svanuću, tuga, zadnji traci i dr.

Vidović ne crta, on perhorescira svaku liniju: ne bavi se figurom ni portretom, ma da već godinama živi u kraju, gdje ciela sredina, sav pejzaž, u kojem se kreće, svojom jasnoćom do u sutonje ure, gotovo sili na jasnu i točnu liniju. On ne gleda objekt, on sanja oko objekta. One njegove uspjele karikature (iz »Duje Balavca«, kao ona Hatzova) nisu grafike u strogom smislu. On ne postavlja svoje mrlje kao kontraste boja, i ne otvara dubinu i prostor tim kontrastima. Iz ciele zamućene plošnine usklađuje jednobojno, ili bolje rečeno, iz jednog tona ukusno čisto umjetno-obrtnički drugi ton ili prikladnu šaru. U tim granicama, valja priznati, operira spretno i često polučuje vrlo ukusne rezultate. Lirski štimung je njegova vrlina. Taj štimung postizava na različite načine; u zadnje se vrieme kloni žitkog namaza boje: boja mu je gušća, dok se prije pače vidjela kod nekih slika i struktura grubog platna.

Tehnički ima kod njega mnogo majstorije, a svakako više ukusa, nego što to imadu slični, samo žarči štimungi Slovenca Jakopiča ili Jame. Način rada nužno je Vidovića doveo do pastela, i ti mu se odlikuju mekoćom. Ima u njima mnogo senzibilnosti, ima mnogo i dobrih i izpravnih namjera, osobito u nekim nature-mortima; šteta, da te dobre namjere ne izlaze čiste i spontane. On »radije slika dušu nego li tielo«, (Lovrić, Katalog 1929.), ili, kako to kaže K. Strajnić, »svi su tonovi držani «pod sordinom«, i njihovi akordi djeluju često kao glasba Chopina«.

Te dobre namjere na tim najnovijim nature-mortima bile bi sigurno jasnije i čišće, a i više slikarske, da ih nije Vidović zakoprenio. To neslikarsko shvaćanje zove naravno K. Strajnić vizionarstvom, jer po njemu Vidović ne slika (na žalost) vanjski izgled, nego unutrašnji.

Zbog toga njegovi sutoni i nisu pejzaži našega mora, našeg jasnog Primorja. Njegove sumorne boje venecijanskog

podrietla nisu naše boje, jake i čiste, kako ih samo naš čovjek osjeća. Njegov sanjivi i magleni lirizam bez kontrasta nije naš izraz. Njegov postav spram objekta, spram naravi, znači nerealističko poetiziranje, znači više opisivanje jednog štimunga, nego njegovo slikarsko izražavanje.

Treba svakako naglasiti, da je opus Vidovićev, uza sve spomenuto, bio značajan, jer je njegov pionirski rad probudio zanimanje za umjetnost. Svakako njegov rad nije toliko organizatoran, kao, recimo, rad Jakopičev, ali je za buđenje interesa za umjetnost u Primorju nada sve važan.

Vidović je u jednom periodu imao sličnu važnost u Splitu, koju je imao Bela Čikoš u Zagrebu; bio je naime stožer umjetničkog života Dalmatinske Hrvatske.

V.

Paralelno s razvojem slikarstva kreće se i razvoj kiparstva u četvrtom doba. Naravno da nije bio toliko snažan ni po broju umjetnika, a ni po broju djelâ, kao kod slikarstva. U trećem periodu bio je samo Rendić, sad su tu Robert Frangeš i Rudolf Valdec, a kasnije i Kerdić, i oko njih ciela skupina njihovih đaka i istomišljenika. Odnos našega kiparstva spram drugih grana umjetnosti, spram slikarstva i graditeljstva, isti je kao i odnos u inozemstvu.

Njihova je veza i njihovo je izmjenično djelovanje nesumnjivo. U cjelokupnom umjetničkom životu gospodare dva pola: slikarstvo i arhitektura. Između njih stoji negdje u sredini kiparstvo. (E. Faure).

Već po svome materialu kiparstvo je prisiljeno, da bude više indirektan i nespontan izraz, više nego što je to slikarstvo. Ono je prisiljeno da transponira i stilizira primljene predodžbe. Stoga je svaka skulptura, više ili manje, patetična, traži monumentalnost. Kip je naime gotovo uviek bliz arhitekturi. Tektonska struktura kipa izaziva elemente arhitekture.

Oni periodi, u kojima je skulptura izgubila svaku vezu s arhitekturom, jesu u istinu antiskulptorski i antiplastički, a

oni, u kojima je kiparstvo sticajem prilika i golemim utjecajem pojedinih velikih kipara preuzelo vodstvo, označuje u drugo doba umjetnosti manirizam i podpuno jalovu zavisnost (kasni barok), dok konačno one faze, u kojima se skulptura podvrgla zahtjevima slikarstva te je slikarske težnje nastojala pretvoriti u skulptorski izraz, znače dekadencu (skulptura XIX. vieka; impresionistički Rodin!).

Te je obće napomene potrebno istaknuti, da se objasni protivurječje samoga skulptorskog izražaja na kraju vieka, koje je kulminiralo u skulptorskom impresionizmu, jer je ovaj svojom realističkom osnovom negacija monumentalnosti, kojoj konačno sva skulptura tendira. A onda i zato, da se pokažu i razlozi, koji su, da tako kažemo, automatski vodili kipare unatrag u klasicizam ili u bilo kakve arhaizme.

Što vriedi za obće europsko kiparstvo u velikom, to u malenom vriedi i za naše. Sve negativne značajke, koje proizlaze iz obćeg stanja kiparstva, kao i sve pozitivne odlike, nastale ličnom nadarenošću, nalazimo i kod nas. Tako promatrajući naše kiparstvo vidimo smjesta razlike između starijih kipara zagrebačke škole, i onih mlađih, koji se kupe u početku oko družtva »Medulić«, i kojima je glavna težnja monumentalnost.

Prvi su više realisti, više su slikoviti i bliži slikarima, nego su to Medulićevci; naprotiv ovi potonji nastoje podložiti sebi slikare i svojom skulptorskom formom izravno utjecati na njih.

Među tim zagrebačkim kiparima svakako prvo mjesto zauzima Robert Frangeš, po majci Mihanović, rođen 1872. u Mitrovici od oca nadzornika pučkih škola. Nakon dva razreda realne gimnazije polazi obrtnu školu u Zagrebu. Poslije se nalazi u Beču, četiri godine u umjetno-obrtničkoj školi i jednu godinu u akademiji. Profesori su mu Kühne i König. Takav sustavni način školovanja nije samo pridonio tome, da se u cielom Frangešovu radu osjeća solidna umjetno-obrtna podloga, već je i njega samog unapried kao odredio, da bude jedan od najodpornijih branitelja i promicatelja našega umjetnog obrta. Već na bečkim školama izrađuje kao osobito radin i marljiv đak supraporte za Kršnjavijevu palaču bogoštovlja i nastave. Te su supraporte imale prikazivati četiri fakulteta: medicinu, teologiju, justiciju i filozofiju. Dok je u medicini i teologiji karakter dosta školski, akademski, zahvaćen je motiv jače skulptorski kod Justicije. Na tom reliefu već jasno pokazuje sve svoje značajke, koje će u cjelokupnom radu zadržati. Poneki su secesionistički elementi na tam reliefu vidljivi, a srodnost sa Čikošem (u samom smještaju likova) i s Bukovcem (u tractementu akta) očita je. Nešto mekano, uljepšano, a opet do samog detalja izdjelano, pokazuje Frangeša već kod ovih prvih stvari kao izrazitog majstora sitne plastike. Njegov osobiti smisao za silhuetu i čistu živu liniju oko oblika, a manje za samu oblinu, predestinirao je Frangeša za plaketista i medaljera. I u istinu postoje od njega najukusnije naše plakete, kojima je Frangeš stekao i međunarodni glas. I one su mekane, plošne, relief nije nigdje gotovo visok; u sebi imaju nešto muzikalno, naravno i dopadljivo. Na tim medaljama susrećemo često seljački kostim, jer je većini medalja motiv seljački. Kod nekojih pak ima nešto forsirano ili u gesti ili u izrazu: htio se naglasiti izraz, pa se ostalo u ilustraciji i prigodnici. Takve su poneke skupine, osobito one iz kasnijeg perioda. Dosta je težko, možda i nemoguće, Frangešov rad podieliti u različite razvojne faze, jer se on kod raznolikosti tema često vraća natrag: ili na akademski realizam ili na modeliranje blizko impresionizmu. Riedko je naime koji umjetnik u našim stranama obuhvatio toliko najraznolikijih grana samog kiparstva koliko Frangeš. On radi i male i velike plastike, velike spomenike i portrete, umjetno-obrtne dekoracije i nadgrobne reliefe, dekorativne skulpture i najmanje sitne predmete. Radi u drvu, u kamenu, u umjetnom kamenu i u različnim metalima, a po svemu se čini, da mu je bronca najbliža, a kamen najdalji. Njegov način shvaćanja plastike, način kako oblik ozdjelava, približuje ga bronci; tu je u njemu uz plastičara cizler, koji tucka, zaobljuje formu, gladi je, a ne izbija iz kamenog bloka tu istu formu. On svodi kovinu u oblik s uživanjem kakova starog pozlatara, koji svojim prstima mazi metal kao dragocjenost. Takav način podaje Frangešu mogućnost rafiniranosti u samoj izradbi, a opet iztiče u njemu značajke majstora male plas-

tike. Iste te značajke nose i njegove odlične glave, kao što je sveti Dominik i njegova majka; ufinjeni detalji stoje tu upravo na granici, i kad bi se prešla, razbila bi se cjelina. A najviše nosi te značajke male plastike njegov najpopularniji rad »Bieg u Egipat«. Šteta, što je taj rad mnogim replikama banaliziran. I sigurno nije slučaj, da je većina Frangešovih radova relief ili reliefno zamišljena plastika, dok je manji broj radova puna obla plastika; tako onaj grobni spomenik, u Varaždinu, koji se čini kao povećana reliefna plaketa. Da su na Frangeša djelovali prerazlični utjecaji, samo je po sebi razumljivo; jače na nj djeluje Rodin, nešto i Meunier, koji je oko g. 1903. imao veliku svoju izložbu u Beču. No među nesumnjivim utjecajima naći ćemo začudo i neku posebnu predilekciju Frangešovu za majstore rane renesanse. Njegov ideal nije antika ili visoka renesansa, već rana renesansa, i crte, koje bi bile kod Frangeša neko arhaiziranje, vodile bi do Donatella.

Jasno je ipak, da uza sve njegovo portretiranje, portret nije njegova domena, ali je zato gotovo sigurno, da je njegova darovitost našla najbolje i najizrazitije polje na svoj izražaj u prikazivanju životinja. Bez sumnje je Frangeš naš prvi animalist; tu je on dosegao i najvišu svoju plastičnu razinu. Njegov »Bik« je gotovo monumentalan. Šteta, da se Frangeš nije posvetio izključivo toj grani, jer je za nju, čini se, imao najviše i najjače mogućnosti. Takvi su i njegovi konji, takvo je i ostalo prikazivanje životinjâ, kao ovaca, purana i drugih. Njegov je realizam našao tu pravo odmjerenu formu, plastički detalji nisu nigdje prerasli cjelinu, već su je pojačali do osobite skladnosti.

Frangeš služi od g. 1894. kao učitelj u obrtnoj školi, surađuje na osnivanju prve naše umjetničke škole, gdje radi kao profesor kroz dugi niz godina do svoje smrti 1940.

Sve te važne značajke i odlične kvalitete ovoga likovnog radnika nisu jedino važne za cjelokupni razvoj našega likovnog života, koliko je važan sam R. Frangeš kao ličnost u tom razvoju, osobito u vrieme podpunog razmaha zagrebačke škole. Pa dok je Bukovac za javnost vođa i priznati autoritet, a Čikoš intelektualni vođa, Robert Frangeš je glavni motor zagrebačke škole, glavna sila, koja je imala i dovoljne agilnosti i potrebne upornosti, da se za cielinu u svakom momentu založi. I kod gradnje ateliera, i kod borbe za osnivanje škole, i kod pojedinih izložaba družtava i organizacija, Frangeš stvara kod nas, može se reći, u istinu iz ničega sve prve uvjete razvitka kiparstva. On ustraja ljevaonicu, privlači u Zagreb ljevače, odgaja prve cizelere, privlači druge umjetnike, odkriva nova vrela, istina, za sebe, ali i za druge; osvaja družtvene pozicije, opet ne samo za sebe, već i za druge, za tu do tada dosta preziranu čeljad. Svojim temperamentom i često strastvenom agilnošću oživljava jednom rieči cieli razvoj: sam mu često daje i poticaje, pa da i sve to nije učinio, ipak bi mu još hrvatska umjetnost morala upisati u veliku zaslugu, što je baš on poslije smrti Račićeve doista spasio za tu umjetnost najvriednija njezina djela — Račićeve slike.

To ne bi trebalo napose izticati, da nas današnjica nije poučila, da nisu ni znali, a valjda nisu ni htjeli djelovati oko podizanja cjelokupnog našeg razvoja upravo oni, koji su bili stostruko mogućniji nego što je to Frangeš bio u svojoj dobi.

Naravno da je njegova rječita temperamentnost i uporna energija često rađala i nesporazume, ne samo likovne, već i lične. No oni bi u našim još nedovoljno određenim grupacijama nastali i bez takvih temperamenata, jer ta naša prva generacija nije kao skupnost bila dosta povezana. Bile su to pojedine ličnosti kao neki polovi. Tako je Frangešu protivan pol bio R u d o l f V a l d e c; druga narav, drugi temperament i sasvim drugčija nadarenost, koja se izživljava ponajviše u portretu. Tako od Valdeca postoji niz portreta: Grahora, Kršnjavoga, Dimitrijevića, Kolmara, Krešića, Kulmera, Livadića, Grbe, Mile Starčevića, Šenoe, Račkoga, Kukuljevića, Lunačeka, Trnskoga, Mikšića, Cuvaja, Jagića, banice Khuen-Hedervary i dr., te možemo reći: što je za naše družtvo bio Bukovac kao portretist u slikarstvu, to je donekle u kiparstvu u isto vrieme Valdec. Modeli su im isti, samo su shvaćanja ponešto drugačija; dok Bukovac svoje portrete izrađuje na vanjskoj sličnosti, postupa i Valdec slično, samo se kod njega vidi težnja za što oštrijom karakterizacijom. Valdec nije bio virtuoz poput Bukovca, nekoji su njegovi portreti dosta lakomis-

leno nabačeni, a u svima je neki nemir; pa ni oblik nije sažet i definitivan, te zato djeluju neki njegovi portreti kao nabačene skice.

Kroz čitav gotovo život bio je Valdecov dobar duh Čikoš. Tim utjecajem Čikoševim, dakle utjecajem jednog slikara, protumačen je ujedno i često sasvim slikarski i ilustrativni značaj pojedinih radova Valdecovih na štetu samoga skulpturnog izraza, naravno još i uz druge komponente, a bilo ih je različitih kod Valdeca. To se može lako iznaći, ako Valdeca pratimo u njegovu razvoju, i ako istodobno imamo na umu sve značajke cjelokupnog kiparstva u vrieme, kad je R. Valdec počeo svoj rad.

I kao što je stanovita neodređenost i neki eklekticizam značajka njegovih drugova, tako je i kod njega eklektična crta izrazita. Sam njegov razvoj ne pokazuje u glavnom nekih osobitih velikih promjena. Od izlazka iz škole pa do kraja svoga rada ostaje Valdec gotovo nepromienjen, tako da je dosta za njegov prikaz promotriti sve njegove radnje kao cjelinu.

Rođen je u Krapini, a već mu je kao djetetu bila namienjena crna škola. No budući da mu je latinska gramatika brzo omrznula, prelazi iz orfanotrofija u obrtnu školu, koju je upravo tadašnje Hrvatsko družtvo umjetnosti osnovalo s pomoću hrvatske autonomne vlade (u jeseni g. 1882.). I tu je R. Valdec prvi put došao u priliku, da modelira. Pa kako je pokazivao napredak i sposobnost, šalju ga u Kunstwerbeschule u Beč. Poslije prelazi iz Beča u München na akademiju, i tu radi u atelieru prof. Eberta, gdje je sudjelovao kao pomagač pri izrađivanju pojedinih profesorovih naručaba. Veseli temperamenat, pun prave umjetničke lakomislenosti, nije mu dao, da njegov tadašnji rad bude plodan.

Nakon dvie godine vraća se u Beč na akademiju, baš kad su se tamo secesionisti počeli formirati. Iz toga su mladenačkog perioda Valdecovi radovi kao Ljubav, sestra smrti, Magdalena, Sputani genij, Ridi Pagliacci i dr. Plastična forma nije u svim tim radovima najglavnije, važnija je bila simbolika, ilustracija ideje. Svi se ti motivi kreću u onom

istom krugu, koji toliko jasno karakterizira bečki Ver Sacrum.

Slične karakteristike nose i njegove dekorativne skulpture kao likovi slikarstva i kiparstva pred umjetničkim paviljonom, pa onda niz prerazličnih dekorativnih skupina i likova na pojedinim zagrebačkim kućama i fasadama. Takav mu je i timpanon na Sveučilištnoj knjižnici.

Još se više primjećuje secesionizam na nadgrobnim spomenicima, tako na aranžmanu spomenika Fr. Račkomu u Mirogojskim arkadama. Neukusnu simboliku Miletićeva spomenika nije skrivio Valdec, već je to privatna zasluga Miletića, koji je oporučno diktirao one nemogućnosti. I dekorativne figure, pa gotovo svi radovi, osobito veći, modelirani su kod njega tako, da su forme s cielom skalom svih mogućih udubina nemirne. Njih se hvata svietlo, te ne pomaže plastičnom izrazu, pa kad se uobće promotri cieli opus R. Valdeca, mora se neminovno zaključiti, da je njegova snaga bila rezanje u drvu, jer on nije mislio u kamenu. Sve njegove stvari imadu jasne karakteristike čovjeka, koji ne oslobađa volumen iz bloka, već nastoji, da iz plošnine izdube volumen; tipno shvaćanje drvorezbara. U drvu je na žalost Valdec ponajmanje radio, premda bi mu to ponajviše odgovaralo. Stoga su mu radovi u bronzi uspjeli, a najviše je uspjeha postigao u samom portretu. Tih portreta, kako je spomenuto, imade velik broj.

Elegantni i mekani tractement, kao što je to kod Frangeša, bio mu je stran. Za arhitektoniku nije imao osjećaja, zato su mu veliki monumenti u cielom opusu i najslabiji. Aranžmani pojedinih spomenika ili projekata pokazuju još više, da mu je konstruktivni elemenat ponajviše manjkao. On ga je nastojao nadomjestiti strogim anatomskim konstruiranjem. Bavio se je naime cieli jedan niz godina anatomijom, te on prvi tiska kao rukopis u zajednici sa Čikošem prvu anatomiju za umjetnike u hrvatskom jeziku kao pomagalo za učenike.

Taj veliki napor valja respektirati.

Životni mu je san bio: modelirati Strossmayeru i Račkomu spomenik. Shvaćao je to kao svoj životni poziv. Godi-

nama je fantazirao o tome, godinama sastavljao material, i maske, i portrete, i kostime, i crteže, nebrojene projekte, mnoge odljeve, male i velike, za tog svoga Strossmayera. Čitav niz fotografija i studija ljubomorno je sakupljao i čuvao: to bi mogao biti cieli mali muzej Strossmayerov.

Ipak mu se taj cieli životni san razplinuo, ako i ne podpuno. Spomenika Strossmayeru, istina, nije podigao, on sigurno ne bi bio ni dorastao toj zadaći, ali je zato njegova najbolje izvedena glava, upravo njegov najizražajniji lik — lik Strossmayerov, i to onaj u mladosti, pun temperamenta i unutarnje vatre. Taj je lik gosparski. Oko usta toga portreta titra superiorni smiešak, liepo čelo se podiglo, a izražajna maska ponosito priča o ovome čudnom čovjeku naših prošlih dana. Priča točno o meceni i o gordom biskupu, kakav je u istinu bio i kakav se cieloj suvremenoj i kasnijoj generaciji urezao u sjećanje.

Valdec je umro g. 1928. kao profesor umjetničke akademije: naš prvi bohem i obće poznati veseljak, oko kojega su se kupili i stari i mladi umjetnici, željni pomoći, dobrote i vedrine.

Koliko ne po dobi, a ono po svojem shvaćanju pripada još u ovu fazu hrvatskog kiparstva i I v o K e r d i ć (rođen 1881.).

Rodom je iz krajiške velike zadruge u Davoru, iz kuće Gelemanovića, podrietlom, kako se misli u obitelji, iz Hercegovine. Živi kao seljačko diete u Davoru, tamo polazi i školu. Neki poduzetnik, trgovac drvom primieti u malom dječaku osobitu spretnost, te nagovori starog Kerdića, da dade maloga u zagrebačku obrtnu školu.

Za naukovanja u obrtnoj školi radi za parižku izložbu, i svršivši školu pođe tamo montirati pojedine dielove. Tako je došao u sviet. Poslije nađe i u Parizu posla, i tu poče i cizelirati. Iz Pariza se uputi u Beč, da traži u austrijskoj priestolnici i rada i daljnu naobrazbu. Kod različnih majstora i kod različnih poduzeća zarađuje svoj kruh, a u veče polazi tečajeve u umjetno-obrtničkoj školi. U tim tečajevima počinje modelirati prvi put medalje kod profesora Schwarza. Kod njega se zadržava dvie godine, a onda, živeći u poznanstvu s

Meštrovićem i Perruzzijem, pa s Račkim i Krizmanom, nastoji sve intenzivnije, da dođe u priliku, kako bi se podpuno predao kiparstvu, specialno medaljerstvu. Položi izpit na akademiji kod Bitterlicha, i poslije različnih peripetija ulazi u specialnu školu Marschalla. Tu brzo postaje Marschallov ljubimac, i učeći ponajviše od starih đaka pokazuje brzi napredak.

Kod Marschalla je Kerdić ostao četiri godine kao đak, a dvie godine se zadržavao u njegovoj radionici kao glavni mu pomagač. U toj je radionici izvrstno naučio graviranje od Čajke, vrstnog gravera. Nakon toga rada bi uveden u Beču, a izložio je međutim u Bruxellesu g. 1912. na medjunarodnoj izložbi medalja, i put je bio donekle poravnan.

Nagovoren od Frangeša odluči da se preseli u Zagreb, gdje je imenovan u umjetničkoj školi za učitelja cizeliranja, graviranja i čakanovanja. Uzto je preuzeo upravu ljevaonice, koju je osnovao R. Frangeš. Kerdić ju je popunio i vodio punih dvadeset godina odgojivši cieli podmladak, koji sada radi, bilo u državnoj ljevaonici, bilo samostalno.

Radeći dugi niz godina u našem gradu izradio je veći dio prigodnih medalja, plaketa, manjih spomenika i umjetno-obrtnih radova u metalu za naše potrebe. Rad mu se kreće od zlatarskih finih i malih predmeta do ogromnih nadpisa i dekorativnih dielova u bronzi, bakru i željezu, od kaleža do oltara, od sitne gravure do većih portreta.

Cielo to ogromno djelo ima jasno i izrazito obilježje, da ga je znalački izradio spretan i vješt majstor, koji se od najniže stepenice uzpinjao uztrajno, i koji je kao manuelni radnik prošao sve faze u razvoju, te može podpuno svladati svoj material, i pokazati čistu majstoriju.

I upravo ta mu je majstorija omogućila, da privuče pažnju za svoje medalje i izvan naših granica. Kao primjer spomenimo numizmatičku zbirku u Newyorku i u Beču. Ista mu je majstorija pribavila i oduševljenih prijatelja preko oceana, kao W. Chauncy-Langdona, koji je u više mahova opisao i publicirao Kerdićeve medalje u američkim i francuzkim stručnim časopisima.

Istina, ta najpozitivnija značajka Ive Kerdića ne pokriva uviek sretno njegov eklekticizam, koji zahvaća sve tamo od baroka do suvremenih stilskih oznaka. Ta mu majstorija nedostaje ni onda, kad se laća preogromnih zadataka. Jedno je sigurno, da je Ivo Kerdić onda najjači i najbolji, kad ostaje na svom polju i kod svog materiala. Tada stvara značajne medalje, kao što je na pr. Becićeva, Dobrovićeva, ili ona nadbiskupa Bauera.

Pa kao što je po stilskim oznakama trebalo zagrebačkom krugu pridodati E. Vidovića, tako valja ovoj trojici zbog istih razloga još pridodati značajnu pojavu kipara iz Dalmatinske Hrvatske. To je bio Branislav Dešković, rođen g. 1885. u Pučišću na otoku Braču. Kad je svršio srednju školu, uputio se na akademiju u Veneciju, gdje mu je učitelj A. Dal Zotto. Nakon toga prvog naukovanja živi u Parizu i već g. 1908. izlaže u Salonu.

Rođeni animalist, kojega je glavna karakteristika, da jedini od svih naših kipara provodi dosljedno impresionističko shvaćanje u kiparstvu.

Nasuprot Frangešovu prikazivanju životinja, kod Deškovića je sve pokret. U tom ide i tako daleko, da pokušava modelirati i životinje u trku. Početna živost njegovih životinja kasnije se kvarila nekom stilizacijom, Deškovićevoj nadarenosti podpuno stranom, pa je završila u grotesku, kao na pr. »Kraljević Marko«.

Radovi kao »Magare« i »Tegleći konj« broje se među njegove najpozitivnije stvari. Značajan mu je i nemirni tractement, a sjeća na radove predratnog Troubetzkoga, pod čijim je utjecajem Dešković neko vrieme svakako bio. Na žalost, ni on se nije specialno posvetio samo prikazu životinja, šta više, ta je osebujna nadarenost u posljednje vrieme napustila svaki rad. Umro je opterećen teškom bolešću pomračenim umom god. 1939.

Naravno da u taj krug spadaju još poneki, koji su proveli svoje doba još u školi Frangešovoj ili Valdecovoj, te nastavljaju i produžuju njihova shvatanja u novim variantama.

VI.

Od svih do sada navedenih likovnih radnika, slikara i kipara, pa onih kojih se rad nastavlja kao produženje XIX. na početku XX. vieka, odvajaju se, i svojom nadarenošću, a pogotovo svojim likovnim shvaćanjem, Josip Račić i Miroslav Kraljević. Ova dva hrvatska slikara tvore spram prekrivenog akademizma i uljepšanog realizma starijih slikara zagrebačke škole kao i spram početnog secesionizma i romantičnog nacionalizma novo nadošlih Medulićevaca jasnu korekturu likovnih shvaćanja. Oni svojim djelima izpunjuju, makar i sa zakašnjenjem, prazninu, koju su po svojem stvaranju ostavili naši početni pionirski likovni radnici. Račić i Kraljević pripadaju u cielosti našem XIX. vieku, još više, oni su i njegovi najjači i najizrazitiji likovni predstavnici. Oni su ona ponajprije potrebna slikarska veza s najboljom slikarskom tradicijom starih klasičnih majstora slikara, koja se u našoj umjetnosti uzalud do njih tražila, a zatim, one su ona kopča sa suvremenim Zapadom, koji je odlučan i vodeći kroz cieli prošli viek. Oni znače prekid stranog drugorazrednog utjecaja i vezu za najjače žarište. I uza svu opasnost takova vezivanja oni upravo znače dizanje naše likovne razine u naprednom smislu. Konačno, što je najvažnije, oni su, stojeći likovno čvrsto na realističnoj osnovi, značili obrat i uztuk svima maglenim ideologijama, te su u našim periferičnim stranama postali spram naše stvarnosti polazna točka za buduće naraštaje. Račić i Kraljević su naime ne samo najjači akcenat, kojim svršava naš slikarski XIX. viek, već su i jaki početak XX. vieka.

Josip Račić (1885.—1908.) rodio se u Horvatima na pragu Zagreba. Crta već kao diete, valjda mu je sam usud turnuo olovku u ruku. Postoje njegove neke dječje crtarije, naivne i slabe, kako je to i obično: crkve s križem, polusrušeni plotovi, pa dvorište starog Račića s kotcem i stajom, gdje se koprcaju praščići, guske i pilići. Ti dječji nacrti pokazuju, da je Račić već zarana odavao svoj talenat. Možda je ta očita sklonost za crtanje bila jedan od glavnih povoda, da je Račić već iza druge godine ostavio gimnaziju i postao šegrt u litografskoj radnji Rožankovskoga.

Tamo je ostao tri godine, i svi, koji ga se sjećaju iz tog vremena, pamte ga, uza sve obične šegrtske nestašnosti, kao dobrog dječaka. Tu je pače uštedio i nešto novaca. Otac mu je bio gradski »dacar«. Za sve ono vrieme litografskog nauka taj je simpatični onizki dečko, šutljiv i pomalo sentimentalan, čeznuo za nečim drugim, sasvim drugim nego što je litografija. Nešto ga je tjeralo, gonilo, i pričalo mu o umjetnosti i o dalekom svietu.

Da li je to bio bieg čovjeka iz magle u svietlo, ili je to bila praiskonska težnja stare slavenske nomadske krvi, a možda i naslućena spoznaja vlastite vriednosti? Težko je odgovoriti. Možda je bilo sve to zajedno, što je našeg Račića izbacilo iz Horvata i Rožankovskove litografije preko Beča u München, u pretrpane ateliere Ažbeove škole, da tamo uči crtati, i da primi prvu sistematsku obuku. Ali u Münchenu je trebalo živjeti, pa zato zarađuje i tu kao litograf. Poslije je u istom poslu bio i u Berlinu. Nakon dobre zarade vraća se u München, i polaže s Becićem u istom semestru prijamni izpit. Preko Herterichove škole ulazi u Habermannovu, i tu se njegov izraziti talenat afirmira svakim danom sve više. Razvitak njegov bio je rapidan. Uza sve suprotnosti ostaje kod Habermanna tri godine. Cielo to vrieme nastoji čitanjem izpuniti onu prazninu u obrazovanju, koja je bila očevidna, a što ilustrira njegova nepotrebno objedodanjena korespondencija. A kako je bio iskren i strog spram drugih, tako je bio i spram sebe, uza svu svoju samosviest, koju je pokazivao od prvog dana, kako je ušao u slikarsku školu. Zbog te iskrenosti, a i samosviesti, što su mnogi tumačili kao drzkost, nijesu ga mnogi trpjeli. Bio je već u akademiji osamljen. Tankoćutan i osjetljiv, pokrivao je te svoje značajke oporim izricanjem sudova. To osjećanje osamljenosti bilo je još veče, kad se na praznike vraćao u Horvate svojemu otcu.

Za tih je praznika drugovao s nekim starim čudakom, željezničarom, koji je bio u neku ruku isto tako autodidakt. Račić ga je slikao, i ta se starčeva slika po svome svjetlijem koloru u cielom opusu Račićevu ponajviše udaljila u shvaćanju od drugih slika münchenskog perioda, a ujedno se ponajviše približila živom i svježem načinu kasnijeg Maneta.

Sve druge, koje su nam od Račića ostale kao figuralne, imadu značajke Habermannova kruga, jedna više, druga manje. Habermannov krug je za ono vrieme u istinu predstavljao s jedne strane neku slabu i blagu opoziciju tadašnjemu obćem jalovom akademskom i starinskom shvaćanju, dok je s druge strane opet ideoložki oponirao cielom secesijskom gibanju, koje je onda vladalo u čitavoj srednjoj Europi. Taj se krug pozivao više ili manje na slikarske tradicije realizma pod Leiblom, a koketirao je s Parizom. Naravno, da je gotovo sva omladina, među kojom je bio i Račić, zajedno s Becićem i Kraljevićem još jače naglašavala svoje simpatije za Pariz.

»So hat ein Manet nicht gemalt«, odbrusio je Račić svome učitelju u siedu bradu, kad mu je htio pokazati svoje za ono doba moderne recepte slikarstva. Za Račića je parola Manet značila ujedno i naslanjanje na cieli kompleks svih onih slikarskih realizacija, iz kojih je Manet, osobito onaj ranije faze, vukao svoj korien. Tu se miešao F. Hals, virtuoz, s gospodskim Velazquezom, a kumovao je pomalo i temperamentni kolor Goye. Kopija po Goyi od Račića jasno nam to ilustrira. Ta Račićeva orientacija spram čistog i nenatrunjenog ideala slikarstva bila je ujedno i ponajvažnija za cjelokupni razvoj slikarstva kod nas. Do njega naime ne poznamo ni jednog slikara, koji bi tako sviestno i tako izpravno udario tim smjerom, i koji bi u svojim najranijim radovima, nastalima još u školi, na akademiji, oblikovao tako izrazito taj čisti slikarski smjer prvorazrednim i majstorskim realizacijama.

No ta njegova parola Manet nije toliko značajna samo zbog orientacije spram čistog slikarstva, nego, ako promotrimo, što je u istinu bio sam Manet, i zbog cieloga njezina sadržaja. U golemoj knjižnici, koja je nastala tumačenjem opusa Manetova, sigurno je istinita tvrdnja, da je Manet s Courbetom zadnji tradicionalni slikar, i da ga valja shvatiti više kao konačnu točku, nego kao nekog predteču. Zaista, njegova majstorija, osobito u ranoj fazi, ima već po samoj tehnici sve odlike starih klasičnih majstora. »On daje narav iz prve ruke, on naivno, bez ikakva podmetanja bilo kakvih ideja, konstatira. Nije bio revolucionar, ali je bio istinit. Nikakvi superlativi ne djeluju tako jako kao jednostavnost i

izpravnost. Tajna Manetova bila je u tome, da je slikao istinito.« (K. Scheffler).

Sve to u cielosti vriedi i za našeg Račića. Njegovo istinito konstatiranje, izvedeno virtuozno, nema ničega senzacionalnog, ničega uznemirenog. Potez mu jasno i točno obuima oblik, nigdje nije nametljiv, te mirnim, zaokruženim, u sebi gotovim slikarskim izrazom sugerira život. Ti obični modeli, njihove glave, a osobito ruke, u bravuroznoj, gotovo starinskoj tehnici, djeluju više i jače negoli sve formalne ulickane ilustracije tobožnjih osjećanja. Sama su stvarnost.

»Mati i diete« primakla se takovu slikarskom izražaju najviše, dok je autoportret, škur i pomalo potamnio, naša do danas najizražajnija slika. Te sivomodre oči, žive, ta maska, koja kao da sakriva zaplašeno diete, pričaju više o tom kratkom i čudnom životu, nego što to mogu izpričati ciele knjige. Zbito i bogato.

Cieli Račićev rad sastoji tek od nekoliko platna i nekoliko sačuvanih akvarela. Za rata je neki častnik, koji je vježbao s vojnicima kraj gostionice Račićeva oca, prekupio cieli jedan niz tih radova, većinom akvarela, za nekoliko kruna, i oni su se za nas izgubili. Figuralne stvari, koje nisu u posjedu Moderne galerije, čuvaju se brižno većinom kod Račićevih užih prijatelja. Tako je i studija mladog dječaka, čuvana u Budimpešti, jedna riedko sažeta slika. Isto takve su i sačuvane studije u Münchenu. Račićeva je možda najljepša slika Pont des Arts. Tu je velika njegova nadarenost našla svoj podpuni izraz, i za to maleno platno mogle bi nam zaviđati i daleko veće i bogatije poviestnice umjetnosti, nego što je naša. Na tom sivom i ugođenom platnu više je nego impresionistički odraz samog objekta; tu je sažeta skladnost mekanih tonova i srebrnastih boja, kakve nismo imali kroz čitav XIX. viek. Tu je postignuta realizacija, kakve su riedke i u velikim umjetnostima. Zamislimo Račića u onoj horvaćanskoj krčmi, gdje ga iz same ljubavi silom pokazuju uvaženim gostima kao ponos obitelji, i to pred ljudima, koji pomalo pijuckaju i drže zdravice, pa će nam se objasniti njegov družtveni postav, njegova samoća, kao i onaj njegov melankolični i trpki prizvuk glasa, koji se riedko kad razpriča, ali, kad priča, govori temperamentno, zagrijava se, a onda brzo ušuti.

Takav se našao u Louvreu pred Goyom; takav je lunjao po quaiovima uz Seinu. Tamo je slikao sivi, koloristični svoj Pont-des Arts, tu našu najbolju impresionističku sliku. Takav šutljivi i osamljeni dječak akvarelira po Parizu. Prolazi velikim gradom, upija dojmove, sabire boje, voli ruže. Tako osamljen bježi za svetom iluzijom. Kloni se svih, ma da je bio s nekim rođacima, ma da su mu bile moguće najveće nade. Što se događalo za tim liepo modeliranim čelom? Što se tu lomilo? Za nas to ostaje tajna. A konac? Obična domaća viest, koju izkiti fantazija novinara tobožnjim kriminalom. Crvene ruže, hotelska soba, pod kaminom crvena mrlja krvi, stražnja vrata hotela, slučajni ljudi kao sjene, i statisti, mrtvačka kola, sve brzo, i sve tajno, i veliki crni grob nepoznatih bez imena, bez križa i bez spomenika.

Tako je tragična sjena Karasova na početku našeg likovnog razvoja dobila još tragičniji svoj pendant na početku novog vieka — tragičniji, jer se je u Račićevu slučaju radilo o osobito izuzetnoj i velikoj nadarenosti, svakako većoj, nego što je to bilo s Miroslavom Kraljevićem (1885.—1913.). I Kraljević, Račićev drug, udara istim smjerom, slično mu je i slikarsko shvaćanje, a slično i značenje po naš cjelokupni razvoj.

M. Kraljević je rođen u Gospiću, potječe iz stare požeške plemićke obitelji (Kralowyczy), koja bi se točnije imala pisati Kralović, dok je ime Kraljević poprimljeno tiekom XIX. vieka. Otac mu je bio veliki župan za Khuenove ere; mati iz ličke obitelji Vukelića. Kraljević svršava srednju školu u Gospiću, zatim se upisuje na juridički fakultet u Beču. Tu ostaje dvie godine, do god. 1906., kada konačno napušta pravo, i odluči se posvetiti slikarstvu. Već god. 1903. javljaju se prvi njegovi pokušaji, no ti su sasvim diletantski. Od god. 1906. do 1911. boravi u Münchenu. Najprije uči u privatnoj školi Haimanna, običnog ilustratora, kroz čiji je atelier prolazila tadašnja inozemna mlada generacija. Uz Knirra je to bila najposjećenija privatna škola u Münchenu. Maleni i tiesni

atelieri dvorištne zgrade u Türkenstrasse odzvanjali su tada najraznolikijim jezicima. Tu su se sklapale prve veze i prva umjetnička poznanstva, koja je pridošlica mogao u tadašnjem likovnom središtu naći. Nakon te pripravne škole, u kojoj se i poslije zalazilo na večernji akt, Kraljević je primljen na akademiju. Profesor mu je bio tamo Habermann, a drugovi: od naših Račić i Becić, a od stranih Olszewsky, Matijasowski i Unold, koji se svi vrlo dobro sjećaju onih dana i naših slikara. Da su se ta trojica Hrvata tada u Habermannovoj školi osobito isticali, dokaz je u tome, što su mene, koji sam kasnije stigao na istu akademiju, svi još uviek sa zanimanjem pitali: »Was macht die Kroatische Schule?« Ta su trojica naime neko vrieme sasvim slično radili na akademiji, te su po tome svom načinu bili među profesorima i đacima poznati! Vodstvo je svakako imao Račić, a Kraljević je, osobito prvo vrieme, za Račićem i Becićem zaostajao. Prof. Habermann bio je, osobito u ranijim slikama, antipod Lenbachu i svima onima, koji su u Münchenu nastojali stvoriti neku novu efektnu renesansu, a u biti su bili prazni dekorateri. Naprotiv su stari Dietz i Habermann bili realisti, koji su izlazili iz kruga Leiblova, već po svom shvaćanju logično naginjali Francuzima. Tako i nije čudo, da je Habermannova škola s jedne strane bila mjesto, gdje se čuvala slikarska tradicija, i to ona münchenska najbolja, a onda da je ta škola bila neko središte i utočište svih onih, kojima su bili idealom Pariz i francuzke slikarske realizacije XIX. vieka. Dosta je podsjetiti na Habermannovu »Djevojku s crvenim baretom«, da se spozna, kako se samo u njegovoj školi moglo tada onako raditi, kako su radila naša tri mlada Hrvata. Metier, kao i izpravno shvaćanje slikarstva, mogao je kod naših mladića osobito kulturni Habermann vrlo dobro poticati i razvijati. Pozitivni su rezultati na svoj trojici očiti; kod sve trojice je metier upravo na osobitoj visini. Naravno je, da od toga slikarskog krasopisa ima ponajviše Račić. I nije čudo, da su se u takovoj slikarskoj sredini, koja je osobitu važnost polagala na majstoriju izvedbe, gotovo obožavali stari majstori baroka i majstori moderne, koji su taj metier savršeno svladali, kao Velazquez, Hals, Holandezi, Goya, i konačno idol tih naših slikara — Edouard Manet, koji je za njih značio jedino izpravno rješenje i jedini pravi put spram suvremenosti.

Iz toga münchenskog perioda postoje od Kraljevića studije, koje se razlikuju od Račićevih u tome, što modelacija nije tako strogo provedena. Oblik je naime više koloristički razveden, potez je nemirniji, suverenost Račićeva poteza manjka Kraljeviću. Još više to nemirno, negativno izkače kod onih radova Kraljevićevih, koji su rađeni pod dojmom tadašnjih münchenskih animalista, Schramm-Zittaua i Zügela, kako to dokazuju platna »Perad na dvorištu« i »Na paši«. Kraljević se i kasnije bavio prikazivanjem životinja, postoji njegov snažni akvarel »Pastuh« i lovački nature-morte »Dvie patke«, a na velikom autoportretu možda je glava njegova vučjaka najbolje i najneposrednije naslikana. Svakako on tvori najbolji primjer prikaza životinja u našem dotadašnjem slikarstvu.

To zanimanje pokazuje najbolje Kraljevićevu realističnu osnovu, od koje se udaljuje tek u ponekim kasnijim osnovama. (Golgota i Eva). Pogotovo se udaljuje od te osnove u svojoj grafici, koja pače u drvorezu doseže dekorativnu arabesku, a u radirungu secesionističku stilizaciju. (Krist i preljubnica). Cieli njegov rad, koji je mnogo više raznolik i mnogo veći brojem nego Račićev, možemo sumarno podieliti u tri faze. Prva je München do god. 1911. Druga je najobilnija, od god. 1911.—1912., to je Pariz. Treća je Zagreb. Ova je najkraća, i imade tek niz započetih nedovršenih radnja. Prvu fazu karakterizira ponajviše još sažeta forma; tu je modelacija bojom očita. Ovamo pripadaju i kopije starih majstora, kao Jordaensov »Satir kod seljaka« i Van Dykov »Razpeti Krist«.

U toj je fazi Kraljević najbliži Račiću. Zanimljivo je spomenuti, da u to vrieme on i modelira reliefe za Požegu: Babukića, Jurkovića i Tomića, a kasnije će izrađivati male lascivne terakote. Kraljević se naime dosta kasno odlučuje za slikarstvo. U prvom mladenačtvu oduševljava se za literaturu, pokušava pisati pjesme; postoji pače i njegov nacrt čitave nenapisane drame. Uzto je muzikalan, ima nesumnjive crte pravoga Schöngeista, koje su još više razumljive, ako se

naglasi njegovo izticanje aristrokratskih gestova, i ako se zna, da je bio gospodsko razmaženo diete, koje se nije trebalo tako mučiti kao Račić za najobičnije potrebe života. I u tom je sva razlika između njega i Račića. Račić je ozbiljno konstatiranje istinitosti, a Kraljević je čas patetična, rekao bih namještena, čas lagana, zabavna, gotovo neozbiljno jakom notom u karikaturu nabačena stvarnost. Dok je u Kraljevića neka gospodska, da ne kažem snobovska elegancija, kod Račića je nema. Kod Kraljevića je više ukus a manje zrenje, kod Račića je obratno; jedno je radnik, a drugo je nemirni lelujavi slikar i gospodičić, koji u šarenoj stvarnosti lupanara nad mutnim vodama modernog Babilona, s uživanjem i oduševljenjem traži draž njegove vanjske dekorativnosti.

Prielaz njegov iz prve faze u drugu (iz Münchena u Pariz) čini mi se najsretnijim, jer su tu najbolje Kraljevićeve stvari, kao što je »Mala s bebom« 1911. Kod tog je platna i ton i boja bogata i jednostavna, a takva je i tehnika. Kod većih platna (Portret brata kao sportista) Kraljević je, što se tiče boja, nekud prazniji. Kod nekojih pak, kao kod velikog autoportreta, vidimo, kako Kraljević spretnim arrangementom nastoji izpuniti svoju plošninu. To se primjećuje i na velikom aktu, koji su sasvim nepotrebno nazvali Olimpijom. Taj akt sjeća na Maneta, kao što i veliki autoportret ima utjecaja Manetova, a preko ovog ide utjecaj na Kraljevića do Velazqueza, kojega je reprodukcija naslikana na pozadini autoportreta, kao neki credo ili program tadašnjega mišljenja Kraljevićeva. To se je, čini se, kroz dvie godine pariškog boravka od mjeseca do mjeseca mienjalo. Utjecaji su na Kraljevića nebrojeni, te bi se ukratko moglo reći, da je on upravo požudno upijao sve moguće, pa i divergentne likovne izražaje. Tako bi se mogli nabrajati svi ti utjecaji od Gyusa »Gospođa s voćem«, pa sve tamo do Picassa (ružičaste faze) crtež »Abundantia«. Kraljević je upravo gladovao za tim utjecajima. No uza sve to ostaje u njemu najjača njegova lična karakteristika, a to je izrazita dekorativnost, koja se vidi na portretu Masovčića kao bonvivanta, i na svim od reda grafičkim radnjama.

Od tih premnogih utjecaja valja iztaknuti kao najvažniji onaj, koji je djelovao na Kraljevićeve akvarele i pastele, kao i na one parižke brojne crteže. Ima ih preko 250. To je utjecaj Toulose-Lautreca, slikara i litografa, koji izlazi iz Degasa. Taj je utjecaj više zamjetljiv po samim motivima, nego po likovnom shvaćanju. Dok je kod pastela Kraljevićev rukopis zamućen ili, bolje, pretvoren u baršunaste tonske mrlje, i dok je na njima pače i crtež nesiguran, te je jasno skretanje u karikaturu, taj je krasopis kod crteža, koji su većinom finim perom izvedeni, čist. Linija se vije kao u kakvoj arabeski. Te su čiste linije umjetni obrt; prikazani likovi imadu nešto od lutaka; kurtizane imadu nešto od neživih manequina, ma da je Kraljević crtao odlične studije aktova, kao riedko tko, i ma da je umio sažeti direktne studije u vriedne grafičke listove. (Crtana Studija brata i majke). No u svima mu je virtuoznost vidljiva, te se često kaćiperski pokazuje, kao na pr. skice ruskog baleta. Ta se precizna dekorativnost vidi u nekim uljenim skicama, tako u onoj, koju su nazvali »Madonom«, usuprot toga, što je to više božica erotike među amoretima. Ona više djeluje kao skica za neku porculansku figuricu, nego kao skica za sliku. Sva je ilustrativna, kakova je i većina grafike Kraljevićeve; neke su bile i uvrštene u parižki satirički list »Panurge«. U tim se crtarijama još više Kraljević udaljio od stvarnosti, jer je crteže prebacivao u izmišljeni seconde empire. Njegova je imaginacija bježala iz stvarnosti u nekakav diabolički raj erotike. Većina je te grafike zasićena bolestnom erotikom, koja ne zastaje ni pred perverzitetima, a stvarala ju je nadražena i grozničava fantazija razvitoga, i da se pravo izrazim, težkog tuberlotika. Kraljevićevi su crteži kao kakvi barokni ornamenti: izmišljene žene malih nožica, debelih gnjatova i bokova, naduvenih ruku, a ponavljaju se u svim mogućim variantama, pa je i Karsavina tako došla na Kraljevićevu crtežu do nabubrenih gnjatova. Demonske maske tih kratkoglavih i kratkovratih žena pomalo su banalne, a čine se kao kakve razvodnjele ilustracije Baudelaireva »Fleurs du mal«, na koju je knjigu gotovo svaki naš muhadžir u likovnu Meku automatski nabasao.

Čini se, da iz sličnog zahvata, kao i te izmišljene kurtizane, potječu i oni apaši i, bolje rečeno, rapini, koji sjede u birtiji pod petrolejkom s velikim rapinskim šeširima i predstavljaju za publiku »veselje života«.

Naravno da pod petrolejkom ne može biti ilustracija V. Hugoove Nôtre-Dame de Paris, s predmetom iz XV. vieka. To su više veseli montmartrovski copaini, neka Kraljevićeva pripoviest o turističkim zanimljivostima Pariza, i to onim noćnima. A te »zanimljivosti« mirišu često kod Kraljevića na zadivljenog provincijalca u »zavodljivom i divnom Babilonu«. Naravno, da se upravo taj rad Kraljevićev najviše cienio u našem t. zv. »boljem družtvu«, u družtvu onih, koji su u umjetnost već »upućeni«. No usuprot tome držim, da je taj preciozni rad veliki Kraljevićev nesporazum, i to nesporazum pravog slikara, koji je još prije svoga boravka u Parizu slikao majstorski »požežku dolinu« a i u samom Parizu slikao Luxenbourg i Seinu. Kao portretist bio je Kraljević čisti impresionist, kao i kod ostalih uljenih svojih stvari. Igra boja, sjena i svietla, te pogađanje onoga glavnog momentanog dojma bilo je Kraljeviću važnije, nego psihološko karakteriziranje. To mu je još najbolje uspjelo na portretu strica Lace (1912.), i po tom se tek platnu može donekle zaključivati na vanjski utjecaj velikog Cézannea. Kraljević naime ostaje vjeran modelaciji, nigdje ne prelazi u modulaciju, što se najbolje vidi na njegovim majstorskim nature-mortima, koji su građeni sasvim jednostavno na sjeni i svietlu, a ne na kakvoj »sensation colorée«. Istina, kolor je bogat i živ, ali nigdje ni na jednom platnu nema Cézannevskog zahvata, ni u konstrukciji ni u skladu. Kraljević je bio suviše dekorativan, da bi takav zahvat mogao prihvatiti, ostajući vjeran modelaciji i u svojoj najjačoj slici, a to je njegov mali autoportret s lulicom. Pastozna tehnika upravo mu omogućuje savršenu modelaciju sažetog oblika. Jednostavnost palete, snažan izraz i kondenziranost ukusnih sitih boja dižu tu umjetninu u prvi red naših likovnih izražaja. Bez pretjerivanja može se reći, da je taj autoportret za naše relacije, naglašavam naše, neka klasika i sigurno najjači slikarski akcenat, što smo ga dali u slikarstvu čitavog vieka. Možda je i stoga djelovanje baš toga portreta bilo i najjače na buduće naraštaje.

Priredivši u Zagrebu Kraljević svoju izložbu, ne dospieva više da izvede bilo koju značajniju stvar. Bavi se ilustracijom, drvorezima Livadićeve mistične priče, i to pod kraj života, kad je njegova životna snaga, iako sagorievajući već usred Pariza, na Brestovcu još tinjala, a u Zagrebu se brzo i mirno ugasila god 1913. Tako 23-godišnji Račić i 28-godišnji Kraljević umiru u mladosti, kad se njihove nadarenosti nisu u podpunosti još ni razvile. Oni umiru, ostavljajući djela, koja usuprot njihovoj mladosti stoje na takvoj visini, da dostojno zaključuju čitav razvoj našeg slikarstva u XIX. stoljeću, što više, njihova su djela u našem slikarstvu ujedno i početak novoga vieka.

VII.

U drugoj poli četvrtog doba, oko god. 1900., javlja se secesionizam i u našoj arhitekturi izrazitije i jače nego u slikarstvu. A kako je većina naših graditelja studirala u Njemačkoj i u Austriji, nije nikakvo čudo, da se i kod nas u isto doba s neznatnim zakašnjenjem mienja sama arhitektura kao i u Njemačkoj. Benedik i Baranyi, Gruby i Fišer, pogotovo Bastl, Lubynski, Kalda i Štefan sudjeluju u tim naporima, čas sretnije, čas neuspjelije. Od njih se odvajaju svakako s većom umjetničkom razinom Schön, Marković, H. Ehrlich i konačno Viktor Kovačić, koji je za taj period najznačajniji i najviše važan arhitekt.

Edo Schön, koji izdaje god. 1927. mapu radova V. Kovačića, s pravom ocrtava stanje našega graditeljstva ovako: »Od sedmog do devetog desetljeća 19. stoljeća era je pomračenja, kako kod gotovo svih ostalih grana umjetnosti, tako i u arhitekturi. Umjetnički je instinkt posve zatajio i u pomanjkanju intuicije i fantazije, bez kojih nema prave umjetnosti, rađa se eklekticizam. Oponašaju se stari stilovi. Prežvakava se romanski i gotski stil srednjega vieka, renesansa i baroka, podižu se stanbene kuće i hramovi, dapače i industrijske zgrade i štale, da se zaodjenu u lažno ruho bilo

kojeg od povjestnih stilova. Neukus i barbarstvo slave orgije...« »U toj atmosferi (misli se bolletika) odgajaju se naraštaji naše mlade umjetnosti, koja se nalazi tek u zametku, a iz koje je izašao i Kovačić«.

Viktor Kovačić je rođen u Ločkoj Vasi kraj Huma na Sutli. Pravo je seljačko diete. Rano ostaje bez roditelja, te ga u Grazu odgaja njegov stric. Tamo polazi pučku i obrtnu školu i, — što je vrlo važno, — mladi je Kovačić još kao mladić izučio podpuno zidarski obrt. Kao ambiciozni dječak već je god. 1891. u Zagrebu, gdje radi u atelieru H. Bolléa. Kroz pet godina ostaje kod Bolléa i, naravno, da ironija sudbine bude još veća, izrađuje u toj radionici niz projekata, protiv kojih će poslije najoštrije upravo on ustati. God. 1896. polazi u Beč na akademiju, i javlja se kod vođe moderne arhitekture u Beču, profesora Otona Wagnera. Tamo stiže usred novog pokreta ne samo u arhitekturi već i u cjelokupnoj likovnoj umjetnosti. A kako su upravo arhitekti bili vođe ciele te secesije, to se je Kovačić našao u žarištu grupacija, koje su oduševljeno propagirale oslobođenje od stilske arhitekture, od tradicije i akademizma.

To je bilo doba, kad je »Ver Sacrum« objelodanjivao programe i manifeste, kad je ciela mladost prisizala na dekadentne Klimtove linije i uživala u egzotičnom orientalnom ornamentu. Arhitektonski oblici pretvarali se u groteskne liane. Vijugali su se sa svim šarama oko prozora i vrata. Po sobama su se razvukli u krivuljama svi mogući stolovi, divani i stolice, a tapete procvale tropskom bujnošću. Stucco se razpleo zidovima u najbizarnije cvjetne i biljne ornamente, poput spaghettija. A slike su bile ili stilizirani plakati, ili književnost izpričana na platnu. Za slikarstvo, kako ga je postavio cieli francuzki XIX. viek, nije se gotovo ni mnogo marilo, a ni mnogo znalo: neke impresionističke slutnje, i to je bilo sve.

Tražila se duša, a servirala se ilustracija književnih motiva. To je vrieme kad se motiv pejzaža dematerializirao, i kad se traži samo nastojanje i ugođaj, skrivena poezija stvari.

Već smo kod prikaza B. Čikoša spomenuli značajku antinaturalističku i iracionalnu, tobože transcedentalnu; ovdje

ćemo iztaknuti još važniju značajku toga: traženje monumentalnog, u svrhu nalaženja stilskog jedinstva i postizavanja »Gesamtkunstwerka«. I to će poslije biti najvažnija značajka naših Medulićevaca. Muther je to u »Die Ziele der neuesten Kunst« 1900. točno ovako izrekao: »Samo velike linije, samo obojene velike plošnine smiju govoriti. Slike moraju, koliko imadu stila, biti samo pratnja glasbi arhitekta, one moraju odgovarati skladu linija zgrade.«

Takvo se eto stiliziranje tražilo, i tako se došlo do secesionističkih oblika, koje isti Muther jasno tumači pozivajući se na Puvis de Chavannesa: »Prolaze djevice u bjelini sa svećama i izgledaju kao stupovi. Nabori na haljinama, konkavni i okomiti, sliče kanelurama stupovlja. I ne samo da ove glavne linije slijede stil zgrade. K stupovima i ravnim ljudima ne spadaju okrugle krošnje drveća, stoga su drveta okomita, kao i stupovi, izrasli u krajoliku. Pokreti ruku pojedinih likova točno pristaju lukovima i zabatima, koji se uzpinju nad stupovima.«

Iz takvoga traženja sliedi nužno podređivanje i slikara i kipara arhitektu, a tim načinom prestaje primat ili autonomnost slikara, koja je bila za impresionizma nesumnjiva. To iztičemo zbog toga, što će ta misao poslije i te kako postati važnom i odlučnom osobito onda, kad umjetnika arhitekta bude zamienio konstruktor inžinjer.

Takve obćenite i obične zasade, koje su sadržavale svoju aktuelnost iznosi i Viktor Kovačić u svome programatskom članku, štampanom u »Životu« 1899. »Moderna arhitektura«: »svaki stil je proizvod svog vremena, te da se moderni život ne može kretati među antiknim građevinama. — Pošto mi imamo sasvim drugi material — naravno je, da to mora utjecati i na stil —. Drugo je graditi palaču iz mramora, drugo graditi željeznom konstrukcijom. Novo oruđe, novi materijal, drugi način života, upućuje nas da se i oblik građevine mora mienjati. Tendencija umjetničke ciljeve spojiti s praktičnošću, mora da prevlađuje kod modernog arhitekta.«

Oko tih običnih zasada vodila se borba u svrhu očuvanja tradicionalnog pojma vječne ljepote, i ta secesionistička borba nije značila neki nov umjetnički pokret, koliko je to više

bilo življe i mlađe kretanje. Po svojim likovnim realizacijama, ne po parolama, bio je to nesporazum, koji je svakako imao i svoju dobru stranu, da je djelovao agitatorski, te probudio zanimanje i pažnju za samu umjetnost. »Bei uns wird nicht für und gegen die Tradition gestritten, wir haben ja gar keine. Es wird nicht um irgend eine Entwicklung oder Veränderung in der Kunst, sondern um die Kunst gestritten. Unsere Secession ist also ein agitatorischer Verein.« (H. Bahr).

I naš Ver Sacrum — Hrvatski Salon 1898. kao jeka toga bečkog strujanja, ima u svome programu sličnu agitatorsku pointu.

U svojoj brošuri »Secesija« 1898. postavlja Pilar za našu Modernu ove četiri programne točke: 1. Nikakva škola — sloboda stvaranja, umjetnik je suveren, koji ima umjetnost obogatiti elementima modernog života. 2. Moderna umjetnost naša mora biti svakom razumljiva i zbog toga mora biti jednostavna. 3. Moderna je umjetnost za sve, ne za pojedince, i 4. Moderna mora provesti oštru borbu protiv dviju zasebnih mjera (muzej i obični ukus) kao i borbu protiv dvaju zasebnih morala, jednoga javnog i drugog privatnog.

Kod nas su te programatske izjave i sva ta nastojanja bila žestoko napadana. Vodile se papirnate vojne pro i contra, pisale se brošure, obrane, pamfleti i čitave razprave. I kad se danas sve to promotri, čini se, da je ciela ta polemika, koja je godinama trajala, bila i onako bez rezultata; štaviše, oni isti mladi, koje su tada žestoko obtuživali kao revolucionarce, anarhiste, socialiste, tuđe plaćenike, ateiste, kao ljude protiv Boga, vjere i domovine, kao rušitelje svega narodnoga, neke opasne internacionaliste, koji šire nemoral i kvare mladež, danas ti isti gotovo istim frazama, doslovno istim, pobijaju današnje mlađe! Dakle više sukob naraštaja, nego sukob načela.

A u stvari je ta naša Moderna bila sve prije, nego revolucionarna, a ponajmanje je bio revolucionaran arhitekt Viktor Kovačić, koji se je odmah nakon svog dolazka u Zagreb pridružio Modernoj i pomogao kod opreme vanjskog lica revije »Život«.

Danas možemo mirno utvrditi, da Kovačić nije nipošto bio revolucionarac; naprotiv po svojem shvaćanju i po svojem stavu spram cjelokupne umjetnosti, a napose spram arhitekture, bio je do srži konzervativan. Tipični eklektik, koji je ukusno i vješto znao iz gotovo svih epoha izabrati kostim za svoje građevine. Prema modernom kiparstvu i slikarstvu držao se negativno, za glasbu i za teater nije imao osjećaja, iako u njegovim radovima ima dosta scenografskih elemenata. Njegove simpatije pokazuju renesanske replike u umjetnom kamenu, koje je liepio po svojim zgradama. Sve, što je bilo starinsko ili barem starijeg datuma, bilo mu je bolje od onoga što je iz današnjice. Zaljubljen u sve jučerašnje, nije mnogo mario, da za potrebe današnjice traži nov izraz. Pasatistički zanos za sve prošle velike epohe, umjetnosti mnogo ga je puta zaveo, da zanieče one glavne istine, koje je upravo on sam objavio kao program u prvom svezku »Života« 1899.: »Moderna arhitektura zatieva logičnost i praktičnost. Logično da građevina bude prama materijalu i konstrukciji komponirana — a praktično, da zaista odgovara potrebama, radi kojih je građena, i milieu. Na primjer: Parlamenat građen u antiknom stilu. Moderna to ne prihvaća jer nema razloga. Parlament koji je građen tobože u antiknom stilu — u istinu nije antikan. Bit će fasada sa stupovima . . .«

I kad god se od tih temeljnih zasada udaljio, bile su mu građevine slabije, a što se više držao tih principa, gradio je uspjelije. Pojedine osnove, kao neke adaptacije ili regulacije, pa ona osnova regulacije Kaptola odavaju umjetnika, koji je instinktivno pogodio pravo i ukusno rješenje. Zato mu je temeljna ideja regulacije Kaptola izvrstna. U detalju izlazi po tim nacrtima Kovačić kao sakupljač starina, što je u istinu i bio, samo što je prošao secesionističku školu. Utjecaja te škole (kuće u Marovskoj ulici) riešio se dosta brzo, i to tako da se izpomogao starim uzorima.

Njegova regulacija Dolca (nesvršena) pošla je izpravnim putem očuvanja starih građevnih objekata, i rješenje toga problema bilo je u svakom pogledu sretnije od današnjega, gdje su postavili ogromne blokove zgrada, koje nemaju nikakve veze s crkvom sv. Marije, a da spasu onu neskladnost, projektirali su pred crkvom nekakvu kulisu.

Prigovor, da je Kovačićev nacrt cieli problem riešio suviše slikarski, ne može stajati, jer mu je to u ovom zadatku bila upravo najveća vrlina.

Crkva sv. Blaža rodila se na putu između Venecije i Ravene — »An der Quelle sass der Knabe«, piše Kovačić — u Zagreb, i mora se priznati, da je na izvoru učio, ali nije kopirao, već je stvorio za tu crkvu originalni građevni jezik, i ako s tuđim riečima. Velik monumentalni prostor, skladan i miran, širi se logično, i raste povezano s jednostavnog križa. Nekoji su dielovi te crkve osobito uspjeli, sretno postavljeni i po proporciji i po materialu. Toranj se tim uspjelim dielovima ne može pribrojiti. Unutarnja je dokoracija (nesvršena) zamišljena prema starim uzorima; mramorom opločeni donji dielovi zidova služe za podlogu ostaloj dekoraciji; skulpturi i mozaiku. Na projektima za glavni oltar nalazi se kompromisno rješenje, ili da bolje kažemo, vezivanje ideje ciborija s kamenim paravanom. To nepodpuno rješenje zadataka prema vlastitim izjavama zabacio je poslije Kovačić, izražavajući jasno svoju sumnju, da bi onakav paravan od kamena pristajao u onaj skladni prostor.

Uz sv. Blaža, Burza je najveća i najzahvalnija zadaća, koju je Kovačić dobio za izvedbu. Ona je po vanjskoj svojoj strukturi negacija onih gore navedenih zasada: ona je naime klasicistička, i po tome je njezino vanjsko lice pravi anahronizam. Radi toga i ne možemo ubrajati Burzu među uzorne radove Kovačevićeve. Takvi radovi nastaju samo onda, kad umjetnik ukruti nove današnje potrebe i te poveže u savršenom novom obliku o svoje vrieme. Bliža je tom savršenstvu unutrašnjost burze, a osobito prostor pod kupolom, koji je zaista najljepši prostor u Zagrebu. Pogrješka je ciele zgrade u tome, što nema dovoljno jake podloge: one preslabe stepenice ne mogu pridržavati golemo tielo zgrade s velikim stupovima i praznim jakim zabatom. Ciela zgrada izgleda, kad ju promatramo izvana, kao da se svojom težinom ukopala u tlo. Krivnja za tu pogrješku nije bila toliko arhitekta koliko onih koji su takvu monumentalnu građevinu diktirali na onaj izsječak, jer se na njemu nisu mogle načiniti ni brojnije ni veće stepenice.

Kovačiću nije bilo suđeno doživjeti unutrašnje uređenje ni sv. Blaža ni Burze, a baš je on bio rođen dekorater ponutrice. Prostor je znao oživjeti spretno i ukusno. Dokaz su tome mnogi interieuri u Zagrebu i u zagrebačkoj okolici.

Dekorater Kovačić, možda izpravnije rečeno aranžer, s velikim je poznavanjem razmještao staro posoblje, ćilime, tapete i ostali pribor, kao stare slike, porculan ili staklo. Novo je posoblje ili pribor odbijao. Kao pravi eklektik tražio je uviek stare ili bar starinske predmete, već uvedene i vjekovima posvećene.

U tome leži jedan od tolikih razloga, zašto Kovačić nije mogao biti osnivač i promicatelj našega umjetnog obrta kao posebne i originalne grane u našoj mladoj umjetnosti. Kao simpatizer i dugogodišnji prijatelj arhitekta Loosa nastojao je da bar donekle primieni kod nas njegova točna opažanja. Kovačićeva fanatična mržnja na svaki ornament proizlazi iz Loosa, i dobro je poznata. Svakako je opravdana, kad se sjetimo, što se sve shvaćalo kao posebno »naše«, i kako se je to fantastično glupo i nelogično primjenjivalo, a kako se još i danas na žalost primjenjuje.

Purističke Loosove teze o ornamentu, za naše prilike vrlo zdrave i dobre, nisu se smjele pretjerivati. A na temelju tih teza negirati mogućnost razvitka našega umjetnog obrta, bio je absurd. Stajalište, koje je često zauzimao pokojni Kovačić, bilo je čisto niekanje, te je po tom značilo kočenje rada na tome za sve nas vrlo važnom području. Komotno stajalište, da gotove stare oblike naši obrtnici jednostavno kopiraju, bilo je snobovsko i jalovo, protivno svakom razvoju. Takav eklekticizam ne samo da koči, nego i u korienu ubija svaki razvitak. Uza sve to valja priznati, da je Kovačić na naše obrtnike vršio velik utjecaj, jer ako i nije tražio novu i izvornu formu, tražio je prije svega kakvoću svake radnje, svakoga i najmanjeg komada, koji mu je trebao za zgradu. Zato još i danas, kad koji majstor hoće da iztakne koji svoj posao, sjeća se Kovačića i hvali svoj rad tako, što kaže, da bi i sam Kovačić njime bio zadovoljan. A Kovačića je bilo težko zadovoljiti!

Gore spomenuti purizam nije se kod Kovačića izražavao samo u dekoraciji, ili kod izradbe posoblja ili predmeta umjetno-obrtne struke, nego pod kraj njegova života vidimo, da mu sve zadnje stvari nose pečat purizma. Odbacivši sve dekorativno i nebitno, gradio je Slaveks i palaču na Sajmištu, obazirući se samo na proporciju i jednostavnu ritmiku plohâ. Jednostavne fasade zadnjeg perioda pokazuju Kovačića kao podpuno staložena majstora.

Kod malih Kovačićevih vila opaža se utjecaj engleskih uzora, i to više po unutrašnjoj razdiobi, nego po vanjskom obliku, koji je više južnjački, mediteranski. Svakako je Kovačićeva zasluga, da je uveo u takve male kuće englezki način razpoređivanja; halle su po njemu ušle u naše kuće, kao što su i oni karakteristični vrtovi, oko vila ukusno smješteni i izgrađeni, preuzeti iz englezke arhitekture.

Najsimpatičnija je među tim malim vilama ona drvena u Bosanskoj ulici.

Promotrimo li uglavnom cieli Kovačićev rad, lako ćemo mu naći ove glavne značajke: Veliki njegov talenat bio je dar pravoga rođenog umjetnika. A najvažnija poluga toga talenta bio je ukus i profinjeni osjećaj za dobar izbor uzorâ i pravilno njihovo primjenjivanje. Ne toliko konstrukter, koliko slikar i aranžer, obavio je u našoj arhitekturi kao pravi pionir važne primarne predradnje. I ako eklektik i kolebljiv, gotovo impresionist, izvršio je blagotvoran utjecaj na cieli današnji naraštaj, podižući važnost graditeljstva i kvalitet obrta. Gotovo da bismo smjeli reći, da je taj blagotvorni njegov utjecaj za nas možda važniji nego sam rad, jer tome utjecaju zahvaljujemo najprije, da se je kod nas arhitektura uobće počela modernije shvaćati. A onda, njegovim je radom graditelj prestao biti, bar u teoriji, birokrat. Umjetnik je postao glavnim idejnim pokretačem, dobivši i teorijski vodstvo u ruke. Konačno, ako Kovačić i nije kao učitelj bio nikakav predavač, stvorio je svojom kritikom, svojim autoritetom i svojim mučnim radom dobar i solidan podmladak.

Kovačić je kao čovjek posebno veliko poglavlje. Razumijemo li prilike, u kojima je živio, razumjet ćemo i njega.

Riedki su ga voljeli. Dosta ih je bilo, koji su ga tolerirali, a najviše je bilo onih, koji su ga s antipatijom susretali. A s njim je doista i bilo težko: osjetljiv, tvrdoglav, prepotentan; prema slabijima grub i osoran, a prema jačima laskav, umiljat; indolentan, nekolegialan. (I. natječaj za stube pred kolodvorom). Kretao se među ljudima kao kakav veliki gospodin, usluge je primao od drugih kao naravnu stvar, kao da tim primanjem dieli posebne milosti. Izoliran, postao je čudak; bohem, koji je predstavljao aristokrata. Takav je ostao u uspomeni većine. Oni pak, koji su ga snosili, upamtili su ga kao dosjetljivog i duhovitog šaljivdžiju, čiji je sarkazam pogađao duboko i točno, i čiji je instinktivni ukus s lakoćom određivao svakomu njegovo pravo mjesto. Zaokružene naobrazbe nije imao, ali je zato znao sve manjkavosti vješto prikriti.

A oni malobrojni, koji su ga u istinu voljeli, znali su, da se u njemu krije čovjek umjetnik, čovjek od vriednosti, skeptik spram svega, a najviše spram sebe, čovjek patnik, izranjen i izmrcvaren okolinom. Znali su, da je u njemu negdje duboko sakrita težnja za drugim, ljepšim i skladnijim svietom, nego što je ovaj naš. Znali su, da u svojoj mansardi crtka na svoje papire zanose i sanje o izlazu iz svega ružnoga, kaotičnog i prljavog, da se zanosi maštom za dalekim nekim imaginarnim New-Yorkom, za neboderima, da živi kao malen dobar dečko u svojoj naivnoj iluziji o dalekoj nedohvatnoj Slobodi, u sjeni koje počiva ljepota, i da sanja o dalekim perspektivama, plavim nitima, kao o finim pređama, kristalnim arhitekturama, o novim ljepotama — sanja i čezne . . .

Viktor je Kovačić po čitavome svome radu pripadnik tragičnog naraštaja, koji upravo živi u doba, kad se staro sve obezvriedilo, razriešilo u svoje početne dielove, a novo se nije još stvorilo. On djeluje u vrieme, kad smo na prekretnici i, recimo otvoreno u kaosu, kad se nalazimo ne samo prostorno, već i vremenski između prošlosti i budućnosti kao u kakovu praznom ponoru, u nekoj zoni između dviju neprijateljskih fronta. Osjećati i nositi na sebi težinu pogrješaka XIX. stoljeća kao tradicionalni balast, a ujedno nositi vjerovanje i spoznaju o drugom, boljem, pametnijem i budu-

ćem, to je značila pojava V. Kovačića. Ona logično zatvara cieli krug razvitka našega graditeljstva, početoga svietlom pojava Felbingera. Pojava V. Kovačića sigurno nije što se tiče graditeljstva nikakav reasume ili sinteza XIX. stoljeća, niti ona znači otvaranje novih putova, nego je on tek najpozitivniji i najdarovitiji predstavnik svoga doba, pokazujući jasno svojim namjerama smjer, kojim će udariti novi naraštaj.

POČETAK XX. VIEKA

I.

Nije nenadano i neočekivano zinuo ponor poput otvorene rane između prošlog i današnjeg vieka svjetskim ratom razkrivajući krvave i gnojne ponore. Nisu bile ni jedino one mutne slutnje, što su u nama svima nagovještale buduće potrese. Davno već prije sveobćeg loma podrhtavali su truli temelji dotrajalog vieka pod prividno mirnom korom. Čula se pače od vremena na vrieme mukla tutnjava, do nas je dopirala tek slaba njezina jeka. I nije se točno tada razabiralo, da li je to mrmor daleke grmljavine, dok je još nebo bez oblaka ili je to huka u podzemnim rupama izpod tanke kore.

Istina jest, da je tad na koncu vieka carevala na površini ponad nevidljivih ponora sitost i privid zadovoljstva. Brzi je i ogromni tehnički napredak ostvario taj privid. U to su se vrieme počela prva krila dizati spram azura — čovjek je ostvarivao svoje davne snove, nadvladavajući — dnevno sve više prostor i vrieme. Postajao je taj čovjek XIX. vieka dnevno sve samosvjestniji; i ludo pouzdanje bilo je sve jače, a vjera u napredak nije znala više za ograničenja, još manje za bilo kakve zapreke.

Nu kraj čitavog takvog zasićenog stanja javljao se umor, od nekale su izniknula što više razna prividjenja. Dotakli su dvonošca — nadčovjeka prošlog vieka crni kraci sumnje i straha. A kako je na vjekovnim prekretnicama i u takvim stanjima umjetničko stvaranje obično ono, u čijim se tajnim zapisima najprije čita diagnoza, to se ona mogla i na toj prekretnici izmedju XIX. i XX. stoljeća jasno pročitati u umjetničkom izrazu.

Čitao se nemir sa svih izraza. Iza tih nemira zjapile su crnine i ponori. Iza šarene se magle raztvorili oblici i zinula

praznina. Rasla su suluda i nakazna snoviđenja, što su se poklapala s izrazima nedorasle djece i izrazima ludnice; a umorne i prezasićene sviesti odkrivale su u nacerenim maskama divljačkih plemena Afrike i Polinezije spasonosni novi uzor. Još i prije te lomljave oblika umjetnici su već i onako bezbroj puta izprekrenuli sve stranice poviesti umjetnosti tražeći u starim davnim realizacijama uzore i podražaje. Tražilo se medju arhajskim ukrućenostima liek za vlastite nemire, a arhajski je smiešak morao dati odgovor na upitnik, koji je svaki dan bio veći. Na taj su se način neprestano ponovno frizirali stari oblici i podmetali kao posljednje senzacije. Nu kraj svih tih traganja i prerušavanja nemir je rastao danomice. Danomice je poprimao ludji i stravičniji oblik. Kesio se sa slikarskih platna izmedju pomjerenih plošnina, grčio se u razvučenim sadrenim praznim gestama. Tako su na prielomu vieka ostvarena na likovnom području groteskna razmrvljena uda, složene kocke i prizme u šarena strašila, izkešena blesasta lica, bolne grimase i činilo se na mahove, da to nisu likovna ostvarenja, već neke patoložke dokumentacije posložene s ukusom i izvedene s mnogo darovitosti. U tom sasvim fantastičnom vrtlogu linija, različitih oblika i kreštavih boja pružale su si ruke primitivnost i rafiniranost. Dotakle se dvie skrajnosti.

I isto gradjevinarstvo kao da je izgubilo u to doba svoju nutarnju vezu. Obrisi su zgrada poprimali neobične oblike, plošnine zidova šarenile se u raznim tvorivima. Po njima su se protegle i izpele pletući se u nemirnim krivuljama čudne biline. Namrežkani dovratnici i prozori otvarali su se poput ždriela nekih zmajeva ili utvara, krovišta su se nakostriešila u silhuete predpotopnih čudovišta.

I činilo se kao da se sama materija otela i izmakla iz ruku tih graditelja, kipara i slikara, pa se slobodna i oživjela demonski miče i tetura pijana nekom kraju; takav je bio izmak vieka i tako je počeo novi viek. Sve se to zbivalo u likovnom svietu uz krik i urlik, glasbu i umjetnu buku. Vilo se to kolo uz crnački ritam, uz bučnu pjesmu i razulareno veselje, uz proteste i kletve i izpoviesti. Prividjalo se,

kao da je neki šareni ogromni cafechantant bio posljednja stepenica umieća prošlog vieka.

Svi ti krikovi, te konfesije, taj podcrtani narcisizam, ti slomljeni oblici, to šarenilo, što je iskrilo starež i nije bilo drugo nego znak — neko predskazivanje. Bio je to u stvari veliki drhtaj, kojim je zadrhtao sviet davno prije proloma i sloma. Javljajući novi viek i novo mutno vrieme.

I k nama je stigla predobjava takve naravi, prošli su srsi i našom zemljom taknuvši onu sasvim plitku površinu. I kod nas se čuo taj odjek, zatalasao je val sveobći i naša stanja. Stigao je do nas nešto kasnije i poljuljao našim životom na sasvim osobiti način. Istina, amplituda kuta gibanja bila je srazmjerno manja, jer su i prilike bile u našoj sredini sitnije. Nu svakako je to gibanje imalo i posebne značajke.

Kao što je slučaj kod svih razvitaka na periferijama, tako se i naš likovni razvitak odvijao sa zakašnjenjem, na isti onaj način, kako se to naše zakašnjenje pokazivalo tokom čitavog XIX. stoljeća. Naš je razvoj bio i značio početak, istodobno kad se je razvojna linija u velikim zapadnim sredinama približavala svome koncu. I naš je početak sliedio i uzimao kao uzore zaključne faze već dotrajalog razvitka, nemajući nikakve predhodne likovne tradicije. I dok se je na zapadu logično likovni krug zatvarao i dok se završavao jedan ciklični period, mi smo s čitavom četom mladih i sirovih darovitosti počimali upravo s onim, čime su drugi svršavali. Na taj je način i razumljiva ona veza izmedju mladosti i sirovosti i tipičnih značajka decadence, koju su nosile naše likovne realizacije, na prielazu stoljeća. Jasna je i tako značajna ona sasvim naročita smjesa čile i snažne mladosti upravo prenapetosti romantičke s elementima prezasićene i staračke izražajnosti, što se izživljuje ili u davno mrtvim kalupima ili u senzacijama mode. Te veze suprotnosti i ta osobita smjesa naravno prečesto je poprimala u likovnom groteskno naličje. Čitav se naš likovni razvoj odvijao ubrzanim tempom, jer se je nastojalo nadoknaditi zakašnjenja, te se tim ubrzanim tempom nastojalo uključiti u sveobće svjetsko gibanje. Zato nije nikakvo čudo, da su pojedina ostvarenja u velikom svom broju nosila značajke improvizacija, a nisu imala zna-

čajke mirnog i predanog rada. A takav rad je bio bezuvjetno potreban, jer je nakon pionirske djelatnosti umjetnika u Hrvatskoj u XIX. vieku, te nakon pribiranja oko zagrebačkog središta na prielazu vjekova bilo je prieko potrebno, da se ona početna faza svlada, te da se ostvare konačno osnovice ne samo ekonomske, već umjetničke na kojima bi osebujni dalnji rast bio moguć. Drugim riečima trebalo se uzpeti na prvu i najstrmiju stepenicu, a to se nije moglo polučiti kraj najdarovitijih improvizacija bez fanatičnog rada, koji je imao sasvim druge zadatke, nego što je to imao pionirski rad predjašnjih generacija. A činilo se, da se upravo takvom radu protivi sve: prilike, sredina, klike, temperamenti, pojedine naravi umjetnika, bolestne ambicije, diletantizam, lienost, padanje u kič, neupućenost, neobrazovanost, a ponajviše i prije svega neimaština i bieda, te prema tome svakodnevna borba za koricu kruha. Da su u toj borbi pobjedjivali redovno oni, koji su bili više umjetnici života nego što bi bili u istinu umjetnici, to je pravilo u našoj sredini vriedilo od davnine kao zakon. Taj je zakon tim više razumljiv, kad se uoči činjenično stanje, da su naša likovna strujanja i naši napori bili uz neke izuzetke bez veze, koja bi ih bezuvjetno vezala o sredinu. U većini su se sva ta nastojanja i svi ti napori razvijali pod vanjskim utjecajima, razvitak je polazio odozgo prema dolje. Likovni se izraz naturavao, naturavala se ta naša umjetnost, jer ona nije rođena spontano po potrebi sredine. Naravno da prema tome nisu ni bili regulirani ni kanalizirani prema istim potrebama umjetnički izrazi. I sasvim je logično, da takove izraze nije sredina ni primala, ni mogla primiti. Ovako narinuta umjetnost bila je za tu našu sredinu puka dekoracija. Navodno su je primali oni dosta malobrojni tako zvani inteligenti, koji se kod nas uviek izprsuju i ističu, kako staru i veliku kulturu imamo. Toj malobrojnoj inteligenciji, kao da je bilo jedino do toga, da mi pokažemo na našu likovnu umjetnost, kao što to čine i drugi narodi. U bliži kakvi dodir nije taj gornji sloj, ta inteligencija ni došla s našom umjetnosti, te prema tome nije ni mogla umjetnička djelatnost mnogo utjecati na taj sloj, a niti za nj značiti. U stvari jedni su shvaćali umjetnost kao nuždnu i potrebnu de-

koraciju, drugi su opet držali, da je ta ciela muka i patnja oko nekakvog našeg likovnog izraza neozbiljna i da znači nečastno gubljenje vremena, nedostojno ozbiljna čovjeka. Trećima je opet bila umjetnost skroz na skroz nepotrebna šarlatanerija, koja šarlatanerija, kad osvoji svojom vještinom novac i po tome družtvenu poziciju, onda imponira, postaje vriedna svake časti i svakog priznanja ne po svojoj darovitosti ili po ostvarenim djelima, već po čeku, koji se izplaćuje u banci ili po osvojenoj sinekuri na beamterskoj ljestvici.

Takve su tužne i žalostne značajke, koje su označivale odnos naše sredine prema umjetnosti. I veliko je čudo, gotov paradoks na prvi pogled, da su se mogla uobće bilo kakva likovna nastojanja razvijati, podržavati i konačno održati. Što više ti su naši likovni napori poprimali na mahove privid velikog i bujnog likovnog razvitka, koji je na daleko pretekao razvitak drugih grana umieća kao što je to glasba ili književnost. Nu to je bio privid, koji je mogao u našoj neupućenoj sredini — što se tiče umjetnosti — vriediti kao zbilja, a pogotovo kad se je o tome bubnjalo i telalilo na dugo i široko u svim registrima. Stvarnost je bila sasvim drugčija, istina pošlo se je i polazi se dnevno sve više u širinu u samom likovnom razvoju. Rasla je od početka vieka i raste neprestano kolikoća likovnih realizacija. Trajno se uvećava broj likovnih radnika. Nu s tim se brojčanim pojačanjem i uvećanjem nije ojačao i kvalitet samog likovnog posla, već naprotiv čini se, da se taj kvalitet samim proširenjem i ojačanjem kvantiteta oslabio i time se nije već prije postignuta razina dostigla, već se ona naprotiv snizila. Da je tome tako govori sliedeća činjenica, koju može svatko — poredjujući bilo koju jučerašnju ili današnju likovnu realizaciju — radu Račićevom potvrditi. Naime u četvrtom desetljeću nakon smrti J. Račića ne postoji u čitavom likovnom razvitku kod Hrvata kroz četiri decenija i jedno slikano platno, koje bi tehnički i umjetnički bilo na istoj razini i koje bi bilo toliko u sebi zaokruženo i gotovo, kako je to slučaj recimo kod Račićevog »Pont des arts« (Pont neuf). Kraj brojnog prirasta novih, mladih, sirovih i čilih darovitosti ne bi još po sebi bilo takvo nesumnjivo spuštanje razine i obćenito slabljenje kvaliteta neko

naročito zlo; ali to spuštanje likovne razine prati ujedno i najopasniji kompromis, kojim su pomjerene nuždne granice između umjetnosti i poluumjetnosti, između umjetnosti i kiča i dilentatizma. Kod takvog nedozvoljenog miešanja redovno nadvlađuje kič i diletantizam u sredinama, koje su tako neupućene i tako nespremne za likovnu djelatnost kao što je naša.

U takvom stanju postaje kič i dilentatizam ne samo štetan, već i opasan po čitav razvitak i u onim skromnim razmjerima, kakvi su to bili do sada nakon pionirskog odsjeka. To tim više, što je nasrtljivost i poplava poluumjetnosti, kiča i diletantizma obća pojava na početku vieka, a nije možda neka naša posebna.

Pojava poluumjetnosti i diletantizma prati svaki razvitak umjetnosti, i kad je u takvom razvitku uzlazni zamah vidljiv, kojim vlada izrazita jaka i povezana snaga istovjetne volje za oblikom, tad poluumjetnost i diletantizam može kraj te svevladajuće umjetničke volje jednog perioda ostvariti u sjeni pravih darovitosti i vriedne, što više i koristne realizacije na području liepog; naprotiv kod silaznih perioda, kad nema više takve sveobuhvatne volje, ta poluumjetnost i diletantizam preotimlje maha i guši umjetničko stvaranje. Takav slučaj je bio koncem helenizma prije podpunog razpada antiknih izraza, u to je vrieme naime poluumjetnost, kič i diletantizam preuzeo vodstvo i umjetnički je izraz u pravom smislu prestao.

Nešto slična bilo je na pomolu vieka, kad smo mi tek na početku izlazili iz pionirskog i pripravnog perioda konca XIX. stoljeća spram dalnjega razvitka. I u tom prielazu jasna je dalnja činjenica, da su umjetničke vriedne naše realizacije bile tek pojedinačne od vremena na vrieme kao neki sretni slučaj, kao svietla točka u mutnom i maglenom trajanju, a da one nisu bile vezane o neki bujni i veliki razvitak, nego o napore pojedinaca i to riedkih. Rari nantes in gurgite vasto!! Riedki su bili oni, koji su odoljevali lievo i desno; uztrajali uz sve nesporazume u tom »bujnom i velikom razvitku«, u tom šarenom prividu usred biede na liniji kvaliteta. Ti nisu tražili ni slavu ni karieru, ni lagodni život, nego iskreni izraz. Čas su to bili neki nevjerojatni Don Kihoti, čas su to bila tragična lica, koja su svršavala ili samoubojstvom ili ludnicom ili težkim patoložkim solipsizmima razapeti izmedju očaja i rezignacija vegetirajući osamljeni od dana u dan beznadno i bezpomoćno.

II.

Ma da je čitav takav razvitak sa svim svojim značajkama bio neke vrste rezultanta naših prilika, sve te značajke govore o svemu prije nego o organičkom i zdravom rastu. A darovitosti su se javljale svakim danom sve više i svakim su danom bile brojnije. Bez obzira da li je taj razvitak bio zdrav ili imao značajke bolesti, on je bio nošen početkom vieka darovitom mladošću. Već sam nastup te mladosti morao je voditi do sukoba sa starijom generacijom pionira. Tako se je u našoj zemlji prelom vieka ponajprije ukazao kao smjena generacija. U današnjoj perspektivi pokazuju se protivštine izmedju tih naraštaja sasvim drugčije, nego što su se činile u vrieme dogadjanja. U stvari to nije bio samo neki sukob umjetničkih načela ili sukob raznih shvaćanja ili političko razilaženje ili socialne razlike ili obično takmičenje i borba za kruh i mjesto; i toga je bilo, ali uza sve te komponente bila je protivština dublja. Taj je sukob neminovno pokrenuo čitavu problematiku našeg likovnog postojanja, još više, on je postavio otvoreno pitanje samog raison d'etre-a likovnog stvaranja u našoj domovini. Nije se radilo prema tome o umjetničkim načelima, već o našim umjetničkim počelima, i čitavu tu problematiku kao otvoreno pitanje trebalo je početi rješavati. O svemu tome nije stariji naraštaj ni sanjao, a kamo li da bi mogao pristupiti bilo kakvom rješavanju. Jer i nije bilo u pitanju tada neko autonomno održavanje i osvajanje nekih položaja ili pitanje podržavanja čitavog provincialnog likovnog trajanja, što u glavnom karakterizira rad u XIX. stoljeću, već je zamah te mladosti segnuo dalje. Ocjenjujući danas u dosta već preglednoj perspektivi čitavo to strujanje, mora se utvrditi, da je sam taj zamah, taj elan

mladosti bio mnogo važniji nego polučeni rezultati, jer nas je taj zamah ipak donekle razriešio provincialnih spona, proširio vidokrug i konačno pokušao postaviti izpravno mjerilo vrjednota.

Početno su tu mladost sačinjavali većinom umjetnici iz dalmatinske Hrvatske ili bolje rečeno jezgra i glavno lice te mladosti bio je Ivan Meštrović (1883.). Tada se je naime ostvarila po prvi put posebna naša likovna grupacija s izrazitom nacionalističkom ideologijom. K toj se grupaciji nešto kasnije pridružuju gotovo sve mlađe sile. Osniva se zasebno družtvo mladih pod imenom »Medulić«. Najpozitivnije u tom skupu mladosti bio je nesumnjivo zanos i oduševljenje, kojom se ta prva naša likovna radna zajednica uputila na posao.

Program je tih oduševljenih Medulićevaca bio stvoriti narodnu umjetnost na temelju narodne junačke pjesme, te se afirmirati svojim kipovima i slikama kod kuće i u inozemstvu, kao kulturna i politička posebna jedinica bez tudje supremacije ili tudjeg likovnog kalupa — jednom riečju htjelo se na likovnom području postaviti se konačno na vlastite svoje noge. Kako je slučaj kod svake mladosti, da njezin subjektivizam sastoji u sadržaju, koji sveobuhvatno izpunjava i vlada u samom ja, to je i razumljivo, da je stavila i ta naša likovna mladost, prije svega sadržaj na prvo mjesto. Sadržaj je bio kult heroizma i junaka, borbe i oslobadjanja. Sam likovni oblik nije za tu mladost bio prema tome ono najvažnije, stoga se i zaostalo u ilustraciji i u improvizaciji. Što je nadvladalo kako.

A kako su se u to vrieme počeli odvijati obći i unutarnji dogadjaji velikom brzinom, tako su ti dogadjaji ne samo ponieli i zanieli čitavo strujanje, već se to strujanje, sasvim likovno, našlo usred sredine samih dogođaja i postalo od početno navodnog kulturnog strujanja čisto političko. Tako je razumljivo, da je politička misao nadvladala umjetničku, programatičke realizacije su vriedile više nego umjetnička vrstnoća. Tako su nastale romantičke improvizacije umjesto gotovih i skladnih djela. Ilustracije velikih razmjera mjesto likovnih plastičnih vrjednota. Zato je čitava dinamika, koja

se je nesumnjivo očitovala u tim kipovima i na tim oslikanim platnima, nosila u sebi biljeg patetične žurnalistike te po tom površnosti i praznoće, kao što su to isto nosile zvučne i blistave, ali prazne danunzijanske fraze Vojnovića ili još gore, što je nanosila ona poplava rieči Milana Marjanovića u povišenom tonu nejunačkom vremenu u prkos.

Taj prkos bio je prosvjed, i popratna buka oko tog prosvjeda nejunačkom vremenu slila se s obćim drhtajem, koji je istodobno prolazio svietom. I ta parola, koja je prvotno zvučila kao neka bohemska tirada, pokazala se u kasnijim zbivanjima sve do današnjice kao jasni predznak i točno predviđanje. Mi smo uistinu ulazili u drugi period, u čitav jedan ciklus junačkog vremena, ali koje je sasvim drugačije izgledalo u stvarnosti, nego što su to Medulićevci mogli predvidjeti.

Tu prkosnu i oduševljenu mladost predvodio je Ivan Meštrović, on je bio vodja tog likovnog gibanja, kao što je nominalno svojedobno bio vodja zagrebačkog kruga prijašnje generacije Vlaho Bukovac.

Ivan se Meštrović afirmirao u najranijoj mladosti u Beču i u Parizu. Prepoznan je kod svojih prvih koraka kao izvanredna darovitost, koju je nosila sasvim neobična umjetnička priroda.

Duboki smisao i bitna karakteristika te je prirode bila da je proizlazila iz onog najdonjeg sloja kao iskonska velika snaga. Ta golema snaga kao da je bila pritisnuta stoljećima, probila se tako reći izpod kore, izpod kamena, izpod onog jadnog i golog krša i tražila svoj samorodni oblik. Tražila je taj oblik takovom silom, kakove se riedko gdje nalaze u poviesti umjetnosti. Tražila je ta sila svoj sklad povijajući se po neravnom našem terenu kao kakva bujica noseći sa sobom masu sporednih stvari i dekorativizam i pasatizam, čitavi teret stoljeća, balast stranih izraza i tudjih kalupa. Šuma granita, mramora, bronce, drva i sadre ostala je na tom tragičnom i težkom putu. Veličina i tragika Ivana Meštrovića nije u tom, da je Ivan Meštrović umjetnik malog naroda, već je veličina i tragika njegova, da je čitav njegov opus kao cjelina, dakle njegov sublimirani život sa pozitivnim i negativnim

stranama sažeto stremljenje probiti se do vlastitog izraza, osebujnog i podpuno različnog od drugog bilo kojeg prošlog ili sadašnjeg likovnog izraza. Postojanjem te snage i njezinim probijanjem je likovni problem za nas sve postavljen, i u koliko ga je Ivan Meštrović riešio, ušla je po njemu naša umjetnost u stranice obće poviesti umjetnosti, još više, kao samorodna dobila je svoj smisao i svoje opravdanje.

Sklad jedinstveni i jednokratni, sasvim nov i sasvim osebujan, dostigao je Ivan Meštrović ponajviše medju mnogim djelima u direktnom liku svoje »Majke«. Podao je u toj kreaciji i ostvario u njoj na sasvim nov, a sasvim strogo kiparski način hrvatsko lice, hrvatski tip onako isto, kako su sredovječni kipari ostvarili osebujna lica u vječnim likovima, što vire iz kamena njihovih katedrala. Ta dostignuta velika plastična vrjednota je u stvari naše lice preobraženo i uzdignuto do simbola. I to preobraženje ili prievod nije ostvaren jedino vanjskim značajkama (ruho, crte lica, posebni tip), već je to prevodjenje provedeno tako, da tvori osebujnu novu sažetu cjelinu, koja znači svojim skladom unutarnji život. Nastala je nova priroda, u njoj su se slili sasvim primitivni elementi, oni pučki pradavni s elementima izraza snažne likovne darovitosti. Tako je našla naša posebna osebujna likovna volja kroz darovitost svoj skladni oblik. Prema tome je i taj jednostavni lik odsjevom vječnosti istodobno tvorba narodne sviesti i izraz one posebne likovne volje, one sasvim drugačije nego što su to takove volje drugih zona i drugih vremena. Do te tvorbe nije se ta naša volja, što je kao slutnja trajala stoljećima od naraštaja do naraštaja, još probila u takvom čistom plastičnom obliku. I pravom se može takvo rješavanje naše likovne problematike spoznati kao rješavanje u samoj biti i srži problema. Isto se takva izražajnost može nazvati hrvatskom i narodnom u pravom smislu. Takvo ostvarenje znači u našem likovnom zbivanju poslije pionirskog rada prijašnjih generacija početak, kojim počinje prva stranica hrvatske poviesti umjetnosti, do tog naime početka mogla je ta poviest samo nositi skromni naziv »Umjetnost u Hrvata«, što je u stvari i bila.

Uzporedi li se taj prvotni izravni živi lik »Majke«, one tipične osebujne glave izvedene na realističkoj osnovi stiliziranom liku »Majke«, što je izveden i ostvaren u drugoj varianti od Ivana Meštrovića, može se jasno uočiti velika razlika i nesumnjivo protuslovlje izmedju tih dviju ostvarenja jednog te istog motiva. Jedno je direktno preveden odraz u novu prirodu, stvorena je živa izražajnost na osnovi realnoj ponesena nagonskom snagom u skladnu cjelinu, osjećajnost bila je najvažniji faktor — onaj jedino važan kod tog stvaranja.

Ta je nova priroda oblikovana takvom snagom, da se izdvaja i postaje neke vrsti fenomenom, u njoj je zapretan sam misterij spontane kreativnosti. Prozborila je tu kod ove direktne »Majke« osjećajnost bez neke korekture intelekta, te nema nikakve primjese kombinatorike ili mutnog sjećanja na bilo kakve uzore ili kalupe. Kod druge izvedene i stilizirane »Majke« sasvim je stvar drugačija. Tu je oblik na drugi način proveden, i kod tog prievoda nije više dominantan samo osjećaj, vodstvo kao da je preuzeo intelekt, oblikovan je pod njegovim diktatom. Ono prijašnje spontano i nagonsko nadomješteno je razumom. Složen je i sredjen oblik u ukrućeni sakralni i hieratski lik. Uzporedni nabori na oblinama, pa stegnuti oblici lica, urezane crte lica, simetrično postavljeni oblici rukava i marame, sve to tvori stilizaciju, koja nije bez kombinatorike. Time je ono bitno samog nagona i darovitosti pretvoreno u racionalnu konstrukciju. I nema sumnje da je i kod te i takve pretvorbe nastala nova priroda, t. j. umjetničko djelo, ali je očito da je smanjena ona unutarnja živost i neposrednost, koju ona prvo spomenuta tvorba ima.

Prema tome se u toj poredbi objašnjuju i protuslovlja, koja se nalaze gotovo u čitavom opusu Ivana Meštrovića. Kao da je u tom čitavom ogromnom djelu trajni sudar između onog nagonskog nenamjernog, što se po nutarnjem diktatu probija do oblika i onog što je konstruirano i što je namjerno u samo djelo ubačeno. Tako su i razumljiva sva ona podcrtavanja, utriranja, oni nerazmjeri i neskladnosti, grubosti i razvlačenje oblika, ona sasvim namjerna stilizacija i arhaiziranja, i konačno svi oni mogući očiti utjecaji umieća

prednje Azije, Asirije, Egipta, arhajskih grčkih spomenika, dapače i Bizanta preko gotike, renesanse, baroka, Donatella i Michelangela sve do naših dana Metznera i Rodina, Barlancha i Bourdella.

I da nema u tom opusu, koji je gotovo sav izbačen u jednom zamahu improviziran da tako kažem, onog bitnog, onog najvrjednijeg, onog spontanog i nagonskog, što se zaprelo u plastične jednokratne i osebujne vrjednote, Ivan bi Meštrović bio samo fenomenalni eklektik. Stoga u njegovom opusu konačno treba razlučiti ono vriedno i bitno od onoga nebitnog. To vriedno i bitno nije u njegovim patetičnim baroknim dinamizmima, ni namjernim stilizacijama, ni kolosalnim dimenzijama, ni u praznim gestama, a ponajmanje u njegovim političkim i religioznim koncepcijama, već je u onim djelima kod kojih je polučen novi i osebujni jednokratni sklad, a ne prenapeta i podcrtana — upravo tražena — izražajnost snage sve do rugobe i nesklada. Dakle to bitno je u skladnosti čiste plastične vrjednote, nenatrunjene tudjicama prošlosti i sadašnjosti. To bitno nisu neki izmišljeni oblici, već naprotiv oni oblici, koji su nastali intuitivno na bazi realnosti, jer je upravo najrjeđa sposobnost i mogućnost u Ivanu Meštroviću, da na toj bazi oblikuje i oživi materiju u novu prirodu. Da je tome tako pokazuju neki njegovi portreti; oni najneposredniji imaju najjaču izražajnost, oni su puni unutarnje snage bez nekih podcrtanih i naglašenih vanjskih oznaka snage.

I kod skupa crteža, koji prate Meštrovićev rad, očita je suprotnost između onog bitnog i nebitnog između onog spontanog i doživljenog i onog umišljenog i konstruiranog. A kako je crtež i prema tome sama crta ono najneposrednije sredstvo svakog umjetnika, utvrditi ne možda samo neke primljene dojmove, već je to crtanje abstraktno sredstvo, koje omogućuje svakom umjetniku u prvom naletu kod početka samog stvaralačkog procesa oblikovati buduće djelo u jezgri, to se na Meštrovićevim crtežima može ponajbolje razumjeti i uočiti način i narav njegovog stvaranja. Mogu se najbolje pokazati i protuslovlja.

Većina je tih crteža (ako ne svi) ostvarena iz imaginacije bez realnog doživljenog objekta. Ti crteži nisu osnovani na

zrenju, oni ne pretvaraju svojim linijama kakvi odraz; naprotiv sve se linije ili skup poteza, što oblikuju tjelesnost, svode na oblikovanje neke posebne muzikalnosti. Tok je linija diktiran sasvim svojevoljno bez obzira na prirodne oblike. Kad ta muzikalnost i skladnost izvire iz čiste osjećajnosti po unutarnjem diktatu, tad su to kreacije, koje dostižu visoku razinu, čim se tu umieša namjera i čim je osjećajnost ustupila mjesto intelektu, tad su nastale ilustracije, koje nisu ni više ni manje vriedne nego ilustracije Mirka Račkoga ili likovno oblikovanje J. Kljakovića. Primjer je za to crtež »Uzkrs«. Takve su ilustracije samo dokaz, da i najveća darovitost, kakova je u Meštrovića, težko prelazi granice zanimljivosti, i da se još teže probija do likovnih vrjednota, do onih zaokruženih skladnosti bez osnove realnosti.

A u Meštrovićevom slučaju prečesto je bilo više zanimljivosti i senzacije, nego onog bitnog. Da su upravo nebitne Meštrovićeve značajke, one sporedne i popratne, zanimljive i senzacionalne, najviše pobudile pažnju u našoj sredini i izvan naše sredine; da su one i najviše uzvitlale tamjanom hvale i prašinom grdnje, nije nikakvo čudo. One nebitne i posvema nelikovne značajke prouzrokovale su nesporazume, koji su sasvim zamutili ono bitno što znači u stvari Meštrović i čitav njegov rad; a pogotovo su zamaglile najvažniju činjenicu, a ta je Meštrovićevo rješavanje naše likovne problematike. Godinama je taj nesporazum rastao sve više; oko osobe Ivana Meštrovića pleo se absurd. Postoji čitava literatura, i iz tog bujnog raslinstva izabrati miomirisno cvieće kao osobite primjere »stručnog« »estetskog« »političkog« i »metafizičkog« obrađivanja teme Ivana Meštrovića nije potrebno. Ta literatura i ti primjeri sami za sebe jasno govore. U jednim je I. Meštrović uzdignut do samog božanstva, a u drugima je opet osvjetljen kao obični hochstapler, neki Zanović, neki »majstor s mora«.

Ivan Meštrović nije ni jedno ni drugo, nego je pravi naš urođeni seljak sa svim tipičnim pozitivnim i negativnim osobinama našega seljaka, koji je izvanredno, upravo fenomenalno likovno nadaren. Njegov slučaj jasno dokazuje, kakov rezervoire skrivenih i nepoznatih snaga, darovitosti i mogućnosti

nosti stoji u tom jadnom i biednom našem seljačtvu, što je potlačeno i prezreno stoljećima.

U toj golemoj literaturi o Meštroviću ima kritičkog ocjenjivanja ponajmanje, ali imade grotesknih slučajeva, kad su oni najveći hvalitelji izricali upravo svojom hvalom u stvari najveću pogrdu. Tako se to dogodilo na primjer monsignoru g. Svetozaru Rittigu, kad je uznosito tvrdio o Ivanu Meštroviću, »da on može u svim stilovima raditi«. (Spomenspis prigodom odkrića Strossmayerovog spomenika). (»Strossmayer 7. XI. MCMXXVI.«) str. 87.

Isto tako veliku činjenicu iskonskog i bitnog, onog jednokratnog u umjetnosti Meštrovića, sigurno ne uvećaje ni ne umanjuje sve ono, što je o tome svemu Ivan Meštrović mislio, izricao i kakove je poslanice zgodimice čitavom »ujedinjenom« i »neujedinjenom« narodu slao, i što je iz svega toga proizlazilo za njega kao kipara, graditelja, političara i čovjeka svoga vremena i naročitih prilika, u kojima smo živili i u kojima živimo od početka ovog vieka.

Uoči li se čitava pojava Ivana Meštrovića u našem likovnom razvitku u svom totalitetu sa svim popratnim nesporazumima i apsurdima, što su priztekli i što proiztiču dobrim dielom iz njegove okoline, iz okoline njegovog dvorjanstva, koje je sastavljeno većinom od običnih parasita njegovih vrjednota i koje je uspjelo ostvariti od pojave I. Meštrovića ne onaj potrebni likovni naš autoritet, već neko nadnaravno strašilo, iza koje ti dvorjanici i čankolizi skrivaju svoju bezvriednost, tad tek istom iskače pojava I. Meštrovića kao tragična u našim danima. To tim više, što ta tragika poprima obće crte naših tragičnih postava od jučer i od danas i to širokih razmjera.

Kako je predhodno rečeno, Ivan je Meštrović početak u onom iskonskom i likovnom vriednom. Tomu se početku u njem samom suprotstavlja sve ono, što je u stvari jedan dio završne faze velikog svjetskog likovnog gibanja krajem stoljeća i početkom novog stoljeća. Jedno je uzpon, drugo je silaz. Jedno je život novi, a drugo je konac i smrt. Jedno je oblikovanje spontano, naše početno — drugo je završno i tudje. Živjeti i umirati istodobno u svojim oblicima, to je

tragički postav, sasvim likovni, Ivana Meštrovića, i to je hrvatska tragika, koja nas sve kao neumolni usud goni kroz stoljeća. Jer što je drugo taj njegov golemi napor, nego u biti borba za samoodržanje, za izživljavanje svoje, vlastito — naše? Jer što je drugo ta šuma sadre, kamena, bronce i drva nego grčevita i čvorasta volja prestati biti objektom i postati konačno subjekt?

Živjeti, a ne umirati!

Intenzitet njegove velike darovitosti u vezi s tom čvorastom voljom odkriva nam u biti sasvim drugi heroizam i tragiku, nego što su nam to htjele onomadne pokazati njegove sadre Kraljevića Marka i Strahinića Bana.

Taj intenzitet i ta čvorasta snaga nisu drugo u svojoj srži nego prkosni povik: »Pa ipak!« Jer taj čitavi njegov ogromni opus ujedno je jedne vrsti prkos samoj našoj sudbini.

Kao što je prva pionirska gibanja u našoj sredini pred kraj prošloga vieka obilježavala diktatorska pojava Ise Kršnjavoga, tako obilježuje gotovo prva početna desetljeća ovog stoljeća likovna samovlada Ivana Meštrovića. Igra je sudbine valjda htjela, da se upravo na istom djeliću Zagreba na kojem je stajala radna soba prvog diktatora, podigne radiona drugoga diktatora našeg likovnog razvoja. I kao što je kod Ize Kršnjavoga bila najslabija strana njegova diktatura u arhitekturi, tako je isto slučaj i kod Ivana Meštrovića. Njegova je najslabija strana njegovo arhitektonsko ostvarivanje ili kraće rečeno njegovo oblikovanje prostora. Tu se je i onako njegova nagonska i iskonska mogućnost same darovitosti ponajmanje mogla očitovati, zbog toga su i sva njegova arhitektonska rješavanja poprimala oblike, koji su sve prije nego skladni, da ne spominjem obične arhitektonske nesporazume. Osjećaj za mjere i prostornost nije Meštrovićeva kriepost, jer da je taj osjećaj kod njega osobito razvit, ne bi mnogi njegovi spomenici bili tako postavljani, kako su postavljeni.

U njegovoj su ogromnoj djelatnosti obćenito tri faze: prva mladenačka, predratna, u glavnom nacionalistička s jakim i izrazitim secesionističkim značajkama pod utjecajem Beča i Metznera, u čijoj je radionici Meštrović još kao mladić radio. Težko i glomazno Metznerovo arhaiziranje i stiliziranje

(Leipzig — Völkerschlachtdenkmal) kumovalo je tome nacionalističkom Meštrovićevom radu, kao što je idejno opet kumovao Chamberlain (Grundlage des XIX. Jahrhunderts) Meštrovićevim nacionalističkim ciklusima. Kasnije je taj utjecaj ublažen Rodinovim. Iz te faze strše jedinstvena glava Majke i nagi lik žene u mramoru, kojeg su nazvali »Sjećanjem«. Druga je faza ratna i poratna, u kojoj se javljaju elementi, koji sliče čas na gotske, čas na bizantinske, takove imadu stilske oznake. Značajni su reliefi u drvu za tu fazu, a možda je najvrjednija likovno ona mramorna reliefna figura, što izriče bol i predanje, a nazvali su je »Marijom iz Magdale«. Treću fazu čine kolosi od bronce i kamena, izvedeni kao veliki javni spomenici u Zagrebu, Chicagu, Beogradu, Cetinju, Splitu i Bukureštu. Te kolose prati čitav red službenih i neslužbenih portraita, i manjih likova, medju kojima se ističu prikazi materinstva u bezbroj varianta, bilo to u bronci, kamenu ili drvu. Čitavu tu fazu kao neprekinuti vez povezuju biblijske teme, na koje se Meštrović neprestano vraća.

Ivan se Meštrović rodio u Slavoniji u Vrpolju, gdje su slučajno bili na radu, na pečalbi njegovi roditelji, podrietlom je iz Otavica (sela kraj Drniša) u Dalmatinskoj Hrvatskoj. Poput tisuća naših mališa seljačića kroz pokoljenja mališan je Ivan kraj ovaca rezuckao i dubao u drvo ukrase i oblikovao primitivne pučke rezbarije. Grebao u kamen i izrađivao već za rana kao pravi pučki umjetnik prve svoje likove. Odvažio se i na veće zadatke, pokušavao je podati oblik svemu onomu, šta je čuo ili što se pjevalo na njegovom kršu u desetercu, i sam je slagao i izricao te pjesme. Kad ga je vlastiti otac naučio slovu, njegova je uobrazilja rasla i pučki primitivni način izraza počeo je poprimati sasvim posebne oblike. Narodni junaci i banovi iz Kačića poprimali su u njegovoj sviesti stvarne likovne oblike. Ti su oblici malog darovitog dječaka svratili pažnju na nesumnjivu činjenicu, da se u toj darovitosti krije osobita snaga. Sreća je bila, da se kraj izdržljivosti i čvoraste volje malog Ivana našlo ljudi, koji su htjeli pomoći (obitelj Grubišić). Na taj se je način uputila ta fenomenalna darovitost uz razne nedaće i razna

naprezanja preko splitske klesarske radione (Bilinić) u sviet, u veliki carski Beč. Taj prielaz iz krša na bečki pločnik, iz seljačke naše patriarhalne sredine u sred europske mudroslovne boheme i konačno širokog svieta, nije bio lagan ni jednostavan, a znači početak i riedki razvoj naše najveće iskonske darovitosti. Poslije tog prielaza, tog skoka sliedio je brzi i nagli uzpon, bečka akademija, Metznerov atelier, izložba u Secesiji, Pariz, Rodinovo zauzimanje i t. d., Rim, London — cieli sviet! Sliedi svjetska glasovitost, koju je Meštrović dostigao gotovo već prije svoje 25. godine.

Pisati zaključno već danas o tom čitavom životnom putu, o tom probijanju i uzpinjanju, što je u stvari nenapisani roman jedne od hrvatskih sudbina sa svim njezinim životnim obratima, nije moguće, jer još nije i onako najveći romansje a to je život, izpisao sve stranice te fantastične bajke, što se zove poviest života I. Meštrovića. S toga se razloga zaustavlja tu i moje pero.

III.

Meštrovićev zamah sliedio je cieli jedan krug likovnih radnika, a kako ti pojedinci iz tog kruga nisu bili toliko daroviti kao Meštrović, nisu prema tome ni mogli držati korak s Meštrovićem. Zaostali su u glavnom na sporednom. Na njih su ponajviše djelovale sasvim nebitne značajke Meštrovićevog rada. Na taj način nastale su u to početno vrieme sasvim prazne stilizacije u likovima slika i kipova prema Meštrovićevim uzorcima. Oponašalo se Meštrovićeve stvari. Naravno, da je njegovo arhaiziranje i stiliziranje pogotovo u krugu njegovih pristaša ostvarilo još veće nesporazume, koji svi nose biljeg secesionizma. Prenošenje tih istih oblika u slikarstvo nije rodilo nikakvi posebni narodni stil, nije ostvarilo ni neku školu, već je tek značajno kao sporadična pojava, koja nije cjelokupnom našem likovnom razvitku podala nikakvih osobitih likovnih vrjednota.

U tom krugu uz neke sasvim nevažne kipare, slikare i grafičare značajna je darovitost Tome Rosandića (1878.) Splićanina, kipara jakih dekorativnih sposobnosti. Njegovi

radovi u kamenu (Glava mladića) i u drvu nose značajke sirovosti i posebne snage. Meštrovićevi utjecaji su nesumnjivi na Rosandićev rad, a ponekad oni su i kobni (Petrinovićev mauzolej). Grafičku posebnu nadarenost pridonio je »Medulićevcima« Tomislav Krizman (1882.). On je bečki đak, nakon prvotnog i početnog rada u Zagrebu uz Crnčića i Čikoša, izradio je cikluse bosanskih i macedonskih bakropisa i bakroreza, koji stoje na razini europske produkcije isto takvih grafika. Značajni su i njegovi poneki veliki portraiti na bakru. Najjače biljege secesionizma nosi njegov rad, što je primienjen ili kazališnim opremama ili oblikovanju upotrebnih obrtnih predmeta. Krizman se sa svim tim ukrasom bavio tokom svog života, a svakako je nesporazum bio pojedina takva ostvarenja shvatiti kao narodno umieće ili neki narodni ukras. Njegov ukus razvit u jednom smjeru nije mu pomogao kod njegova predana i marljiva rada. Nu u svakom slučaju prema grafičkim realizacijama Crnčića i Šenoe znači grafički rad T. Krizmana stepenicu na više. Njihov skučen način Krizmanov je rad prekinuo. Krizman je širi, zahvat mu je tehnički slobodniji, a rezultati grafički čišći i izrazitiji.

Ilustrativnost je kod slikarskog rada Krizmanovog očita, taj njegov rad nesumnjivo zaostaje za grafičkim njegovim radom. Isto takva je ilustrativnost kod naših Dioskura kompozicije, a to su Mirko Rački i Joza Kljaković. Jedan i drugi rade iz imaginacije i ne razračunavaju se s objektom. Jedan i drugi na isti način shvaćaju slikarstvo. Obojica su u prvom redu ilustratori, jedan ilustrira Dantea i narodnu epsku pjesmu, a drugi ilustrira biblijske motive i historiju, a u posljednje vrieme seljački rad svojega užeg rodnog kraja. Koliko god je istovjetna postava, to se prema naravi i veličini darovitosti razlikuju. Dok je M. Rački darovitost više literarna nego likovna, ona je opet J. Kljakovića više skulptorska nego slikarska. Kod načina ostvarenja opet su srodni, jedan i drugi svojim ilustracijama ukrasuju velike zidne plošnine, ukrasuju crkvene prostorije, tako da im ukrasi svojim dimenzijama nisu pomireni i ujednačeni tim prostorima. Ni jednom ni drugom smisao za mjeru i za odnose nije krepost. Tako su istim shvaćanjem za mjeru ukrasili gotsku crkvu Sv. Marka

u Zagrebu J. Kljaković i novogotsku crkvu u Osijeku M. Rački. Jednome i drugome je stilizacija i pojednostavnjenje imaginiranog oblika sredstvo likovnog izraza, stoga imadu jedan i drugi istovjetne značajke, koje jednog i drugog približuju vanjskim znacima radu Ivana Meštrovića. Jedan i drugi komponiraju i izpunjuju svoje plošnine likovima na taj način, da razvijaju više arabesku na samoj plošnini, nego što bi dubljinom prostora prema planovima gradili svoje likove. Stoga u većini slučajeva ostaju u komponiranju reliefni. Na primjer »Prielaz preko Aheronta« od M. Račkoga i »Krist na gori« od Kljakovića. Jedan i drugi prema uzoru Meštrovića pojačavaju i podcrtavaju izraze, pokrete i pojedine udove i tim nastoje polučiti izražajnost i monumentalno djelovanje. Tako su nastale na primjer velike noge i ruke, i glomazni težki oblici, koji su i kod najjednostavnijih gesta prikazani u najvećoj napetosti kao da svladavaju tim gestama ogromne terete. Primjer Račkijev »Kraljević Marko« i Kljakovićevo »Krštenje na Jordanu« (Sv. Marko, Zagreb).

Obojica su zadobili te zajedničke značajke sliedeći namjere Medulićevaca na različite načine.

Stariji, Mirko Rački (1879.) napušta kao mladić svoje zvanje pučkog učitelja. Iz tog vremena njegov prvienac nije slikarski nego literarni, objelodanjen u »Novoj Nadi« pod naslovom »Propao«. Mladi učitelj brzo odabire slikarski poziv te se upućuje preko bečke posebničke škole Streblov u Prag, Vlahu Bukovcu. Kasnije je na bečkoj akademiji neko vrijeme kod W. Ungera. Uz sve to bavljenje Rački je tipični primjer samouka, koji se već po svojoj naravi nije htio snaći u bilo kakvom sistematskom likovnom školovanju. Njegov težki život — on je od ciele te tadašnje mladosti najteže živio — pomaže u prvo doba, a i kasnije I. Kršnjavi naručujući kod njega ilustracije Danteove »Božanske komedije«! Putem Kršnjavog došao je Rački do Dantea i postoji čitavo dopisivanje između Kršnjavoga i Račkog, u kojem se neprestano postavljaju ne samo tumačenja pojedinih scena Danteovih nego i razne variante njihovom rješavanju. Upravo rješavanja sadržaja tih scena bilo je za Kršnjavog važno. On je u rješavanju sadržaja cienio i vidio prednost Račkijevog ilustrativnog

rada, a ne možda u likovnom obliku, u samom načinu crtanja. Tako se dogodilo, da su sve te ilustracije po sadržaju, to jest po načinu kako je shvaćen sadržaj, zanimljive i originalne, a ne po tome kako su grafički nacrtane i kakva im je likovna formalna vriednost. Kod njih je sadržaj sasma potisnuo oblik. Nastale su sve iz jake i bujne imaginacije literarne darovitosti. Domišljanje ih je ostvarilo sasvim naročito i osebujno. Ali taj umišljeni osebujni sviet nije izražen osebujnim oblicima; oblici su manjkavi i to ne možda prema kakvim akademskim formulacijama, nego po najobičnijim crtačkim uvjetima. U tim ilustracijama ni linije, ni tonovi, ni kontrasti ne tumače svojom izražajnošću grafički osebujnost mašte M. Račkog. Tako su te ilustracije pogotovo one »Pakla« ostale samo vriedni dokumenat pridonesen s naše strane svjetskoj ogromnoj danteovskoj literaturi kao osebujna rješavanja sadržaja, a nisu ti crteži postali grafičkim djelom, koje kraj samog sadržaja živi svojim posebnim životom, kako je to slučaj kod drugih ilustratora, čiji je oblik zaokružen, cjelovit i crtački osebujan.

Iste značajke kao što imadu crteži imadu i slike M. Račkoga, bilo da su one velike ilustracije narodnih epskih pjesama ili da prikazuju biblijske motive ili opet da ilustriraju scene iz Dantea uljenom bojom.

Pa kad i M. Rački slika krajolik, motive Dubrovačke rieke ili dalmatinske motive ili motive iz Maksimira, tad on i kod tog rada ilustrira taj motiv, on priča o njemu, on opisuje takav motiv u uljepšanom obliku onako isto, kako je to radio svojedobno na pr. Medović. I kod tih slika učinjenih makar točno i zdušno prema objektu, glavno je Račkomu sadržaj — skup točno prenesenih detalja jedne vedute. Bitniji mu je taj, nego što bi to bio likovni oblik, to jest onaj prievod odraza na osnovi osjećajnosti u skladnost. Prema tome Rački likovno stoji prema objektu onako isto, kao što je to stojao i Vlaho Bukovac.

Samo je bio Vlaho Bukovac vještak i majstor, dok je upravo M. Račkomu manjkava tehnička vještina i majstorija. U prvo je vrieme M. Rački sliedio i način Vl. Bukovca u samoj tehničkoj obradbi. Kao i Bukovac u svojoj posljednjoj

fazi M. Rački postavlja male sitne šare jednu kraj druge kod slikanja, tako ponavlja kod slika svoj način crtanja perom. Tako su izvođene velike njegove slike o Kraljeviću Marku, tako su i izvedeni: »Prielaz preko Aheronta« i ranije slike »Dobra i zla žena«, triptihon »Smrt«, »Grad Dis« i »Francesca da Rimini«.

Kod Račkoga odaje već sam izbor tema i način, kako shvaća te teme u sadržaju, osobitu prirodu po svojoj nutarnjoj složenosti. Dok je na primjer T. Krizman svojim ruhom, svojom dugom kosom, dolamom i čipkama naglašivao bohemstvo i romantičnu crtu sasvim vanjskim znacima, a u stvari nije bio romantik, to je M. Rački upravo po prirodi tip romantika, čija je osjećajnost, i to ona ljudska, najvrjednija ne samo u njemu samomu već i u čitavom krugu Medulićevaca. Ta se je osjećajna i sasvim osebujna priroda velike imaginacije nekim prkosom i nekom izrazitom samozatajom sve više zapretala u vlastiti krug svojih domišljaja poput pauka u vlastite mreže. Ona napetost između osjećajnosti i intelekta, koja rađa autokritiku, nije postojala kod Mirka Račkoga. Da je to zapretanje i to uvlačenje u taj sasvim uzki zatvoreni krug našlo svoje likovno ostvarenje, naš bi likovni razvoj ne samo imao mnogo jaču i dublju pojavu u našim relacijama, nego je to Odillon Redon ili Kubin, već bi ta pojava i takvo likovno ostvarenje moglo i moralo upravo demonski prikazati stravični putopis našega pakla, našeg bivstvovanja, našega vegetiranja — jednom rječju našeg hrvatskoga čemera i jada na prielomu vieka. Jer je tom prirodom i tom imaginacijom M. Račkoga tresao demon, onaj isti, koji je diktirao stihove Kranjčeviću i točno onaj isti, koji je vodio ljevicu A. G. Matoša, kojom je ta ljevica kao u groznici crtala kvake i reze svog rukopisa označujući drhtavo kletve, očaj, pijani smieh, zanose i prije svega suludu ljubav za ovu jadnu, poniženu i biednu zemlju, koja nas je sve rodila. Taj demon croaticus, nije kumovao i nije bio prisutan kod bilo kakvih baroknih patetičkih dinamizama svih ostalih Medulićevaca, ali taj demon živi uza sve likovne manjkavosti u radu Račkoga, on viri i bulji iz detalja zacrtanih oblika. Romantička ga osjećajnost uz sve secesionističke značajke ipak izbacila i njegov

lik poprima ponekad izražajnost krika, što se izvija iz tamnice vlastitih naših nemoći i bezpomoćnosti.

Naravno da je ta romantična priroda, to pravo hrvatsko lice u našoj stvarnosti moralo biti u stalnom sukobu s tom našom stvarnosti, a kako prkosna samozataja nije mogla nadomjestiti čvrstu borbenu volju, ta je romantična priroda u našem životu poprimila naličje žrtve, kojoj su sve i svi krivi za sve nedaće, samo ne sama ta priroda.

Uza sve likovne istovjetnosti M. Račkoga i J. Kljakovića drugčija je priroda J. Kljakovića (1889.). Protivno je naime naravi M. Račkoga kod Kljakovića imaginacija vezana dovitljivošću. Dok se Rački povlačio iz stvarnosti, Kljaković je upravo majstor, kako se snalazi u toj stvarnosti. Domišljanja jednog i drugog prolaze sasvim različitim putevima. Kombinatorika je Kljakovićeva spretna, vješta i elastična, stoga su i njegove ilustracije (Mažuranić »Čengić«) prema Račkijevim vješto i spretno razporedjene na plošnini. U njima se poput žive arabeske nižu likovi i suprotnosti crnog i bielog. Umjesto osjećajnosti vlada domišljatost i dosjetljivost. Umjesto slobodne imaginacije smišljena struktura. Kljaković je nesumnjivo ilustrativan (opisan) poput Račkoga, samo posjeduje vještinu; upravo ga ta vještina zavodi, da svoja ostvarenja strogo ukalupljuje u posebnu maniru, koja poprima privid stila. On logično provodi stilizaciju. Kako je kod njega razum vodeći, to on zbraja i dodaje uvećavajući ili smanjujući ili opet podcrtavajući pojedine oblike iz sjećanja, bez obzira na prirodne oblike. Taj način kombinatorike omogućuje J. Kljakoviću da duhovito karikira. Upravo taj njegov način potvrdjuje, da je on rođen karikaturista. Karikatura mu naime ponajviše leži; u karikaturi je on najvjerniji svojoj prirodi i svom temperamentu. Kod tih je karikatura njegova linija bridka i oštra, ona je poput ureza jasna i precizna. Ona postaje sredstvom, kojim Kljaković pogađa duhovito bitne značajke i manjkavosti pojedinih lica i to ne dobroćudnim humorom, već naprotiv, sve su te karikature zasićene jedkom satirom. Jedan od takvih sjajnih nacrta je crtež Papandopula ili ona velika karikatura povorke svih naših umjetnika »Umjetnost i ljepota« (1922.). Jednom riečju u karikaturi je

Kljaković u svom pravom elementu. Fina ironija mu je strana, njegovu karikaturu obilježuju grubi i oštri efekti. Ta je karikatura manje psiholožke naravi, a više podcrtavanje i izobličenje, više porugljivo podmetanje, nego satiričko konstatiranje ili šibanje poroka i mana. Taj rodjeni karikaturista postaje u sklopu svih naših protuslovlja ponajviše ilustratorom biblijskih scena, te prema tome religioznim slikarom. Kod tih je slikarija ujedno najveća prednost J. Kljakovića, da svoje velike biblijske ilustracije izvodi u materijalu žbuke tehnikom freska velikom vještinom i spretnošću. Na taj način stiče prednost pred istovjetnim likovnim načinom. M. Račkoga. Ljepota materije i vještina nadomještaju Kljakovićeve likovne manjkavosti, jer kad Kljaković ne izvodi svoje radove u fresku, već u drugom materialu na primjer na platnu s uljenim bojama, tada tih prednosti nema, kako to pokazuje njegova velika dekoracija u Obrtnoj komori. Stoga je i ponajbolji i najviše značajan dio njegova rada u samom fresku. Među te spadaju one manje freskalne slike u crkvi Sv. Martina u Vranjicu i one ogromne u crkvi i u kapeli Sv. Marka u Zagrebu. Kljaković je freskom i oslikao pojedine stropove dvorana, tako u zgradi bivše Slavenske banke.

Kako sama tehnika freske traži i nameće ograničenu paletu i kako fresko po svojem tehničkom diktatu mora nužno postavljati oblikovanje na sasvim druge temelje, nego su temelji i mogućnosti kod drugih tehnika, to se kod Kljakovića dogodio sretan slučaj, da su ta ograničenja jedne tehnike poklapaju s prirodom same Kljakovićeve darovitosti. Kljaković naime ne misli bojom, ni ne osjeća boju u onom čistom slikarskom smislu kao glavno slikarsko sredstvo, stoga je težište kod njegovog rada na liniji i na oblini. Njegove su slike i prema tome izvedene i oblikovane više kao niz obojenih oblina, nego što bi bile slike slikanih oblika u prostoru. Točna značajka freskalne tehnike.

Kako je predhodno rečeno, Kljaković se ne razračunava izravno s objektom, stoga u njegovom radu ne postoje ni portraiti kao takovi, ni pejzaži, ni nature-morti, a niti izpravni crteži ili studije prema bilo kojem objektu. Njegovi ilustra-

tivni prievodi tih objekata redom su izvedeni poglavito iz imaginacije.

I sasvim je razumljivo, da su kod tog rada iz same imaginacije preuzimani i strani već gotovi oblici prošlosti ili sadašnjosti. Prva faza je Kljakovićeva pod uplivom Klimta i Hodlera (Eva, Saloma, Adam i Eva, Vila Ravijojla, Karađorđe, Mlečani prodaju robinje, te ilustracije Mažuranićeva epa).

Drugu fazu označuje sve intenzivnije bavljenje s freskom. Pod sugestijama Meštrovića pošao je Kljaković Francuzu Lenoiru u Pariz, taj je na temelju dugogodišnjeg traženja i velikog izkustva ostvario posebni način izradbe freska na temelju smjese pieska i nežeženog vapna. I Lenoirov način Kljaković primjenjuje u svom radu na zidnim plošninama. U toj se freskalnoj fazi križaju prijašnje secesionističke stilizacije s elementima renesanskim, napose su vidljive rafaeleskne sugestije u preuzimanju čitavih silhueta iz Rafaelova opusa (Propovied Pavla, »Galatea« i t. d.). Jednako je vidljivo nastojanje dati u slici uzporedni izraz Meštrovićevoj skulpturi. Tako su kod Kljakovićevih velikih ilustracija iste geste, isti tipovi i izrazi lica, isti pokreti i slična modelacija, oni značajni nagibi ruku kao kod kiparskog rada Ivana Meštrovića.

Treća faza — ona najkasnija — je nastavak druge, samo se u toj fazi u čitavi prijašnji složeni sviet prenapetih oblika nastoje uključiti likovi odjeveni u seljačko ruho, bilo kod religioznih ili povjestnih prikaza, ili se opet izravno biraju seljački motivi (»Jematva«). U toj su se fazi i pozadine pojedinih religioznih motiva promienile, te su se nacionalizirale. Tako je na primjer u prijašnjem »Navještenju« bila pozadina učinjena sasvim kao neko francuzko seljačko dvorište u posljednjem je »Navještenju« ta pozadina čitavo dalmatinsko selo.

Joza Kljaković rođen je u Solinu 1889. Svršio je srednju školu u Splitu, gdje je već za rana crtao za starog arheologa Bulića. Upisan je bio na pravni fakultet u Zagrebu, te međuvremeno prolazio Bečom, Pragom, Beogradom, Ženevom, Parizom, nigdje ne studirajući sistematski. Poput M. Račkog

i on je neke vrsti samouka, koji je kraj Meštrovića i Lenoira stekao najviše izkustva. Na temelju tog i takvog vlastitog razvitka razumljiv je njegov stav prema bilo kakvom smišljenom pedagožkom nastojanju na području umjetnosti, valjda u uvjerenju, da bi se i bez ikakve škole i onako svaka darovitost sama razvila, kako to dokazuju bezbrojni primjeri velikih majstora u poviesti umieća i kako to dokazuje njegov slučaj.

U svakom je slučaju takvo stanovište, koje je samo po sebi vrlo zamamljivo i privlačivo, u našim je prilikama sasvim neodgovorno; ono je štetno, kad bi se provodilo, jer bi ono pogotovo pogodovalo sve većem proširenju likovnog proletariata, koji biva i onako sve manje sposoban za bilo kakvi pozitivan rad upravo zbog nedovoljnog i nepodpunog likovnog obrazovanja i to onog sasvim osnovno tehničkog.

Likovnim je pojavama M. Račkog i J. Kljakovića sasvim likovno oprečna pojava Vladimira Becića. U stvari je Becić njihova čista likovna protivnost, kao što je to ista protivnost izmedju Račkog i Kljakovića s jedne strane i Račića i Kraljevića s druge strane. Vl. Becić je naime u svom početnom i svojem najviše zaokruženom radu sasvim na istoj razini kao što su Račić i Kraljević, i po kakvoći i po samom shvaćanju, naravno uz pojedine lične njegove posebnosti, koje sasvim slabo odudaraju od Kraljevića i Račića. Te prve stvari Vl. Becića uobće je težko razlikovati od stvari njegovih davnih drugova s monakovske akademije, iz škole Habermannove. Zato je sasvim naravno, da se je slikarstvo Vl. Becića smatralo nastavkom rada Kraljevićeva i Račićeva, a samog Vl. Becića kao legitimnog baštinika njihovih već legendarnih pojava, koji bi morao u svojem razvoju svojim radom nadoknaditi onaj koban manjak, za naš cjelokupni likovni razvitak, što su nam te prerane smrti naniele.

Što više, bilo je često u raznim variantama naglašeno, da ni Račić ni Kraljević i onako ne bi ostvarili, da su živi, drugi i drugčiji razvitak i druge rezultate, nego je to ostvario do danas Vl. Becić.

Bez obzira na takve kondicionale, preostaju nam činjenice i sama stvarnost pojave Vl. Becića. Becić već danas stoji pred

nama sasvim jasno, kakav je bio, i kakav jest i kakav će ostati. Prema tome se može zaključno ocrtati ne samo njegov likovni profil, već se može njegovu likovnu pojavu kao zaokruženu i gotovu, točno odrediti bez ikakve bojazni, da bi to određenje opovrgao (demantirao) budući rad Vl. Becića.

Visok, strojan, prirodnih odlučnih kretnja. Svedeno čelo, začešljane kose, malo prćast nos. Uredjena kestenjasta brada uokvirivala je oblo lice iz kojeg su se smijuljile rumene jabučice i dobroćudne žive oči; znale su se te oči žmirkajući u jovialnom širokom smiehu zagledati obješenjački veselo u okolinu. Iza mesnatih senzualnih usnica, u tom se smiehu zabielio red snažnih zubi. Cieli taj lik odavao je veselje, snagu i zdravlje. Takvog sam ga upamtio, kod prvog susreta prije trideset i pet godina, takva mi je impresija ostala živa do danas.

Dok je pokojni Kraljević izigravao dandy-a, bliedog bolećivog i melankoličnog s ironičnim smieškom, manjkao mu samo cilindar, da predstavi kakvu figuru iz seconde empira ili da pozira za kakvi Manetov portret, Becić je bio spram njega robustan, nabit zdravljem. Dok se je biela i košćata Kraljevićeva ruka sigrala gotovo kaćiperski štapom i nervozno, drhtavo, sasvim feminino, Becićeva je ruka skupljena u mužku šaku energično drmala stolovima u Balkanzimmeru Penziona - Firman, u glavnom logoru Šlavinera na dalekim perspektivama Švabinga ili je opet energično i sigurno bez skepse postavljala boje na platnu u Habermannovoj školi, tamo gdje se je po prvi put našlo trojstvo »Kroatenschula«: Račić, Becić i Kraljević.

To je trojstvo suprot svemu protivnom brbljanju imalo u našem razvoju odsudnu i odlučnu ulogu. Ta tri imena uistinu ne znače samo uzpon, već znače u svakom slučaju postavljanje našeg slikarstva na razinu europske kakvoće. Danas, kad gledamo u perspektivi, njihovo značenje nam se pokazuje svakim danom jasnije i izrazitije.

I sve više je jasno, da je ta europska razina dostignuta u prvom redu izpravnim shvaćanjem i izpravnim odredjivanjem prema problematici samog slikarstva; drugo, da se do toga stava došlo na temelju razračunavanja s objektom, a ne

radom, što bi izvirao iz same imaginacije i treće, da je taj kvalitet dostignut na temelju sistematskog tehničkog školovanja, a nije postignut lih prema ličnim sklonostima samih darovitosti bez tehničkog obrazovanja.

Naravno da se pionirski rad prijašnjih naraštaja nipošto ne umanjuje tim postignutim kvalitetom, ali upravo taj kvalitet nadbija i bezuvjetno zasjenjuje sve prijašnje naše napore, a pogotovo slikarske rezultate Medulićevaca, kojima je ponajviše ostao dosljedan J. Kljaković.

Veliko značenje i smisao Račićevog i Kraljevićevog rada kao i početnog rada Becićevog za naš cjelokupni likovni razvoj je u glavnom u tome, što taj rad ne predstavlja samo stepenicu na više prema prijašnjem lokalnom i provincijskom radu pionira, već što je taj rad ujedno odklon nenaravnih stilizacija i ukalupljivanja. Taj rad stoji na temelju realiteta, na temelju prirodnog ne imaginiranog oblika, te je prema tome u našem slikarstvu važan kao početak, kao početak majstorskog ostvarivanja prievoda realnog oblika u sliku.

Time je jasno i pokazano značenje Vladimira Becića za naš likovni razvitak. Kako je rečeno njegova je prva faza podpuno adekvatna radovima Kraljevića i Račića, što više, u svojoj prvoj fazi svakako je Becić slikarski mnogo jači nego Kraljević. Kadgod je Becić tim prvotnim i bitnim osnovicama ostao vjeran, tad je ostvarivao pozitivna djela, čim je napuštao tu osnovu i čim se udaljivao više od tog svog prvotnog stava, to je njegov rad poprimao značajke vještine i obične manire, koja je dapače silom htjela biti i mondena i dopadljiva. (Djevojka u ružičastom — Službeni portraiti). Njegov je put bez skepse i bez posebnog prebacivanja, koje bi prouzročila autokritika.

Naravno da u njegovom razvitku ima sretnijih faza, kao što ima i manje sretnih, ali gledajući i promatrajući cjelinu njegovih realizacija tokom desetljeća, mora i najstroži sud u našim relacijama iztaknuti prednost i visoki kvalitet upravo njegovom početnom radu i tu je Becićevo ime bezuvjetno na prvome mjestu.

Prilike i sredina, u kojoj se daljnji Becićev rad odvijao, tražile su neminovno težki danak. I u težkoj borbi za samo-

održanje, za one minimalne potrebe, za obični gorki kruh, trebalo je ne samo samopriegora, već i borbe održati taj prvotni kvalitet.

Godinama živjeti u toj krutoj borbi, godinama zavisiti od nevrjednijih od sebe, godinama se ponižavati i oskudievati, živjeti od prvoga do prvoga, od mjeseca do mjeseca, od kompromisa do kompromisa i slikati i održavati kvalitet tog slikarstva i vjerovati u nj znači heroizam. I tko u takvoj borbi ne će posrnuti, tko ne će pokolebati? A pogotovo kolebljiva, neodporna prijemljiva i egocentrična priroda, kao što je to priroda Vl. Becića. Nesreće i nedaće lievo i desno, u domu, i izvan doma, zatim bolest i tad slikaj i vjeruj u kvalitet? A slikati moraš; uzporede li se prve stvari Vl. Becića onim posljednjim, može se ta velika razlika između jednih i drugih iz tog kuta promatranja dobro uočiti i shvatiti, a još bolje razumjeti, zašto su se i kako su se te posljednje Becićeve stvari naglo približile recimo razini slikarstva Vl. Kirina.

Kao što je slučaj kod Račića i Kraljevića, tako je to i kod Becića, da on stojeći na realnoj osnovi impresionistički prevodi odraz u izraz. Modelacija mu je oblika vanjska na temelju primljenog dojma, kod modelacije upravo ističu svoju povezanost spram klasičnih uzora, prema tome on je više vezan o tradiciju, nego o sam impresionizam, kako je to slučaj i kod najvažnije i najvrjednije darovitosti, kod Račića.

Kod Becića je ta veza spram tradicionalnog načina modeliranja u prvoj fazi najživlja. Još su utjecaji izvrstnog školovanja u tehničkom smislu izraziti. (Gospodin sa sivim rukavicama).

U toj su fazi boje sve ugodjene spram tonskog tamnog. Neprilika je i šteta, da te Becićeve slike potamnjuju zbog nezgodnog postupka i baratanja raznim uljima.

U drugoj je fazi kod Becića ta veza oslabila, boje ne postaju svjetlije, nego se modelacija ukrućuje. Ono što je u prvoj fazi bilo živo nabačeno i živo ostvareno, to sad postaje strogo i naglašeno modelirano, ne na osnovi konkretnih boja, nego na osnovi sjene i svietla (Meštrovićev portrait, Portrait djevojčice, Portrait gdj. M.). Tako je nastala jednolika obojenost. Dominantna je modelacija, te se može primietiti i kod aktova.

Prelaz iz te faze spram sretnijih rješenja čine sjajni i živi akvareli Vl. Becića. Kod akvarela je naime sva njegova vještina, ona njegova virtuoznost iz ručnog zgloba, mogla ostvariti izvrstne rezultate. Prozirnost boja kod tih akvarela izvrstno kontrastira njegovom težkom i ulizanom tadašnjem načinu uljenih slika. Taj je težki Becićev način preuzet od Vl. Varlaja kasnije, te je sasvim dotjeran u nelikovno.

Istina Becić je godinama i radom pročišćavao svoju paletu i njegove boje postajale su vremenom svjetlije. Sklad je bivao sve mekši, prijašnje tvrdoće modelacije sve su se više izmjenjivale u izrazitiju boju. Becićevo tendiranje spram što izrazitijeg kolorizma je ostvarilo poslije početne one najbolje faze, kasnije najsretnije razdoblje, koje označuju slike »Lovac«, »Ribar« neki »bosanski pejzaži«, zatim neki likovi njegove porodice u raznim variantama kao »Portret supruge« (God. 1930. do g. 1936.). No uza sve to pročišćavanje i odabiranje svjetlije palete zamjetljivo je u Becićevom radu zadržavanje jedinstvenih žutkastih intonacija na slikama, te priklanjanje sve više i više samoj virtuoznosti, lakom i brzom rukopisu.

Što je bila ta virtuoznost više naglašena, to je postalo izravno likovno realiziranje slabije. Manira je sve više iztiskivala likovne vrjednote.

Nažalost se to u posljednjoj Becićevoj fazi ponajčešće dogadjalo. (Neretvanska siesta — Rokov perivoj — Za pisaćim stolom). Na taj se način sve više gubila kakvoća, koja je ostvarena već u početnoj fazi, te umjesto da je linija razvoja Becićeva bila uzlazna ili da je zadržala svoj uzpon, ona se počela nesumnjivo spuštati. Pojava, koja se kod većine naših darovitosti može uočiti sve tamo od vremena Karasovih. Naše darovitosti kad se vraćaju u domovinu iz stranih središta vrlo riedko zadržavaju likovnu razinu, koju su stekle u mladosti u tim središtima. Ta porazna i nesumnjiva činjenica ne govori protiv tih naših darovitosti, nego jasno i nesumnjivo pokazuje na uzroke, a ti su izvan tih darovitosti u samoj našoj sredini i u našim prilikama, koje su sasvim ne-

pogodne za razvitak velikog i bujnog rasta umjetnosti bilo u pojedinačnim slučajevima, bilo u totalnom razvoju. To ujedno znači da su u tim našim prilikama sasvim druge potežkoće u razvoju jedne umjetničke ličnosti, nego što su to u drugim i drugačijim većim sredinama nego što je naša.

Vl. Becić je izvodio i velike dekoracije, tako u Hrv. poljodjel. banci i kod veleindustrijalaca Grünwalda. A kako Becićeva darovitost nije obuhvaćala odlike dekorateura, to su kod tih dekoracija ostali samo sretni pojedinačni detalji, u stvari su to bile uvećane slike, a nisu bile prostorne dekoracije.

Posebno poglavlje u Becićevom radu čine brojni njegovi portraiti. Oni neslužbeni iz uzkog njegovog kruga, likovi njegove obitelji su svakako ponajbolji, to nisu u stvari pravi portraiti, jer Becić nije rođeni portraitista, ali je zato njegov prosjek kod portraita relativno ono najbolje što je naša sredina na tom području mogla od naših umjetnika dobiti. Kod tih Becićevih portraita nema psiholožkog zahvata, a nisu niti postavi, ni sam mimezis likova u većini najsretnije odabrani (Portraiti obitelji E.).

Vladimir Becić rođen je 1886. u Slav. Brodu i kako je njegov razvitak od dječačke dobe do kasnije toliko značajan kao tipičan za razvitak naše činovničke djece, a dokumentaran za samog Becića, to pustimo da to sam Becić izpriča:*

»Kao dječak pohađao sam školu u Brodu, i pustilo me se u školi sasvim slobodno. Premješten je kasnije otac u Novi, vidio sam tamo prvi put more. Odanle su me poslali u internat u Peštu, u gimnaziju. I kroz četiri godine znao sam bolje madžarski nego hrvatski. Pešta kao velegrad djelovala je na mene silno, sjećam se onog dojma još danas, kad me je otac prvi put vodio u Peštu i pokazao mi grad, cieli, iz Budima. Kraja se gradu nije vidjelo. Škola je bila izvrstna, jer je bila bogata učilima. Izvrstno je bilo i to, što smo se gotovo prisiljeno morali baviti športom. Priređivalo se svake godine velika športska natjecanja. Natjecale se škole iz pojedinih kvartova. Ja sam dobio prvu nagradu u penjanju. Za tri sekunde bio sam prvi na vrhu. I tako se tamo iz mene, malog bucmastog dečka, razvio jaki i zdravi organizam.

* Pisac ovih redaka zapisao je točno kazivanja Becićeva (1931.) bez korekture. Ta kazivanja liepo dokumentiraju i osvjetljuju naše tadašnje prilike na početku vieka.

Do slikarstva sam došao tako: Na ekskurzijama i zajedničkim pohodima internata najdraže mi je bilo hodati po muzejima. Pamtim dobro Munkačija, osobito onog osuđenika pred svoje zadnje jutro. Kao da ga i danas gledam. Pamtim i druge slike iz peštanskih galerija. Kako sam počeo prtljati? Eto ovako. Bio je moj drug E. crvenokosi, onaj šta se karta. Stariji je bio od mene. I dobio on nekakve boje akvarelne, vidio ja njega i s njegovim bojama počeo sam pastozno razmazivati nekakve pećine i more, naravno napamet. Ništa nisam znao, ali mi u sjećanju zapelo, da ima negdje more — Novi! Pa kad su mi se u internatu čudili, a pomalo i rugali, E. i oni stariji su konstatirali, da je to ipak dobro što ja radim. I ja sam sav bio ponosan i sve mislio, kako ću doći do onih tuba boje. To mi je bio najveći ideal.

Pa kad sam se vraćao kroz Zagreb kući s dobrim prvim redom, dočekao me Predojević, najvažnija figura u našoj obitelji, te mi za nagradu za svjedočbu dade zlatnih 10 kruna. Putovao sam doma u Crikvenicu, jer se međutim moj otac preselio u Crikvenicu, tamo je upravo bio premješten sud iz Novoga. Ovo ne mogu još danas Novljani zaboraviti mome otcu, jer je on upravo najviše radio na tome, da sud ode iz Novoga u Crikvenicu. Kako sam putovao sam kroz Rieku, prvo mi je bilo da sam tamo na Korzu u nekom dućanu kupio za moj zlatnik boje i to uljene. I to su bile prve boje i prvo maljanje u Crikvenici, naravno napamet. Crikvenica mi se nije svidjela, uviek mi je bio Novi na pameti. Poslije četiri gimnazije preseljen je otac u Osiek za sudca, i više nije bilo potrebno, da se za me plaća internat u Pešti, (Becić je uživao pogodnosti, koje su dobivala sva hrvatska činovnička djeca, kad ih se slalo u madžarske škole, a ne u hrvatske), jer je u Osieku bila gimnazija. A buduć se u Osieku tada strože tražilo latinski, to su me stavili u realnu gimnaziju, da mi bude lakše. Tamo mi nije bilo liepo, žalio sam po malo i za Peštom, i sve drugo mi je bilo i strano i težko. U petom razredu, čim sam došao, razderao se na mene učitelj crtanja, poznati Dimitar Marković, da će on mene fakina, koji nije još ništa crtao, već stjerati u kozji rog. Pa kad su ostali đaci navlačili gipse, uzeo sam i ja nekakvi obelisk, pa udri. Eto Markovića, kad sam to namazao: Ti fakin, dobro je! I poslije toga me zavolio. Kopirao sam tamo svašta i od Kleinove (žena) nekakve akvarele na razglednicama i nekakvu Veneziju; i Marković je bio zadovoljan. U svoje predsoblje me poslije uzeo, imao je liepi ateljer u gimnaziji, i tamo sam za njega kopirao opet nekakve Venezije — i on ih je prodavao. Dao mi je jedared tri krune.

(Umetak) Tko je bio Dimitrije Marković? Bivši mornar odnekale s Primorja. Nije naravno mnogo znao. Bio je učitelj crtanja za kojega se tvrdi, (njegovi kolege) da nije ništa znao. Gospodski odjeven, kretao se u izabranom esekerskom družtvu; volio je častničko družtvo. Reproducirana je njegova nekakva slika u Viencu, bila je to loše precrtana tada znamenita slika nekog Talijana. Pravio je i portraite, fotografirajući i fotografski ih povećavajući. Za vrieme rata bio je cenzor listova, a u školi je bio poznat, da se zauzimlje za đake i to za one od boljih obitelji.

Kad sam se kod Markovića prvi put proslavio, zapitao me, da li znam kakav instrument, a ja ne znajući, da je on stvorio cieli maleni orkestar, odgovorim ponosno, da znam tamburicu, bugariju drugu. »Sjedi ti, fakin!« bio je odgovor.

Poslije mature došao sam na sveučilište na pravo, ali sam išao u privatnu školu Crnčić-Čikoša. Kod Čikoša sam na obrtnoj školi pohađao akt, on me je volio. Kršnjavi me nije volio. Nakon godine dana u Zagrebu pošao sam u München. Dobio sam 80 kruna stipendije od brodske imovne općine nastojanjem Rojca, koji je smjesta stvar riešio i bio u svakom slučaju susretljiv. U Zagrebu sam dosta naučio, ali kad sam došao u München u jeseni (1905?) došao sam prekasno, već je izpit počeo. Zato sam pošao u Knirrovu školu. Na hodniku akademije upoznao sam Račića, koji je bio kod Ažbea do tada. Upravo je Ažbe tog mjeseca umro. Sretan sam bio, da sam našao njega, jer družtvo na koje sam u početku bio upućen iz Zagreba nije mi odgovaralo. To su bili Florschütz-Gjiketa i Krušnjak, koji je bio veliki i uobraženi umjetnik već kod Löfftza na akademiji.

Poslije semestra u privatnoj Knirrovoj školi ušao sam u Habermannovu Zeichenklassu. Te je godine upravo Habermann počeo raditi na akademiji. Poslije je upravo s nama počeo svoju Malklassu, pretvorivši Zeichenklassu u Malklassu, a napustivši podpuno Zeichenklassu. Klasu smo imali u velikoj dvorani u podrumu desno od stepenica, desno od buffeta. Na akademiji sam radio tri godine, poslije toga sam uzeo posebni atelier i radio sam.«

Poslije Münchena bio je Becić u Parizu, vraća se roditeljima u Osiek. God. 1912. ima vidljiv uspjeh u Beogradu na »jugoslavenskoj izložbi«, 1913. prima mjesto nastavnika crtanja u Bitolju. Dolazi rat, bježanje, i sve što k tomu spada. Becić se mora probijati, kao ratni slikar i postoje od njega ratne reportaže za »Illustration«.

God. 1923. izabran je profesorom Umjetničke škole u Zagrebu, na kojoj je nastavnik i posljednje vrieme zamjenik zamjenika rektora I. Meštrovića.

IV.

Za vrieme rata (1914.—1918.) kao i u vrieme poslije rata do 1925. nastalo je pod pritiskom novonadošlih prilika sasvim osobito komešanje i previranje medju likovnim svietom. U tom komešanju i previranju ujedno i nekom novom pribiranju umjetnika i likovnih radnika mogu se danas odre-

diti približno točno tri glavne skupine. Prvu su skupinu sačinjavali još stari preostali pioniri i njihov krug bivših njihovih djaka i pristalica. Druga, najjača skupina, bili su bivši Medulićevci s ovu i onu stranu ratne fronte. Prvi su bili na čelu s Meštrovićem, te su u inozemstvu u državama Entente priredjivali izložbe, dok su drugi sastavljali u Hrvatskoj »Hrvatski proljetni salon« kasnije »Proljetni salon« u kojem je skupu bio najaktivniji T. Krizman. Ti su opet priređivali izložbe u Zagrebu i u pokrajini. Ubrzo su se na tim priredbama »Proljetnog salona« osjetili obrisi treće najmladje skupine, koja se nije osvrtala na programe ni nastojanja, a ni na rezultate bivših Medulićevaca, već je sve više skretala prema likovnim sugestijama, koje su ti mladi slikari i kipari primali i primili u stranim središtima kao što su Pariz, Beč, Krakov, Rim, a u prvom redu Prag. Većina je tih sada najmlađih učila za vrieme rata, a i kasnije u Pragu. Među njima se izticala ponajviše darovitost Milivoja Uzelca (1897.), koja je u toj najmlađoj tada skupini bila na prvome mjestu.

Rođen u Mostaru, pohađao srednju školu u Travniku, prije završetka došao u Zagreb, gdje je počeo raditi u privatnoj školi Tomislava Krizmana. Poslije je na zagrebačkoj umjetničkoj školi boravio kraće vrieme svega 2 godine. Poradi nestašluka izključen iz škole 1914. U vrieme je rata na pražkoj akademiji. Prolazi tamo razne tečajeve, glavni mu je zaštitnik Preisler, koji prepoznaje, cieni i pomaže njegovu veliku nadarenost.

Pražki ratni boravak djeluje na njegov cjelokupni daljnji razvitak. Na njegovom kasnijem razvoju ostavljaju tragove s jedne strane utjecaji tada jakog ekspresionizma, a s druge strane utjecaji predratnog kubizma.

Priredivši nekoliko izložaba sa svojim sudrugovima u Zagrebu, među kojima je glavni i najznačajniji predstavnik, seli se 1923. u Pariz. Od toga vremena živi i radi neprestano u Parisu, odlikujući se velikom vještinom i zamjernim dekorativnim ukusom. Prelazi kroz sve faze poslieratne tako zvane École de Paris. Sudjeluje na pojedinim izložbama u Parisu godišnje, svojim je radom osvojio mjesto među slikarima, koji kao stranci žive u Parisu.

Uzelčeva je darovitost uviek u obliku zanimljive improvizacije. Rođen dekorateur velike vještine i spretnosti razvijao je svoju darovitost sve više u dekorativno. Kao spretan crtač vješt je ilustrator. Prolazi različite utjecaje, preuzimlje časovito i kubističke formulacije, te ih upotrebljuje skroz dekorativno. Uzelčeva lakoća, kojom baca na brzu ruku svoje slike ne može često prekriti površnost, nu njegov sjajni temperamenat i njegov profinjeni način ugođaja boja odaju, da je u tom improvizatoru i u tom lakomislenom dekorateuru, što skreće u lascivno, slikarska riedka priroda, koja bi svakako u našoj sredini svojom dinamikom i te kako bila potrebna.

Nažalost ta velika darovitost, ta slikarska profinjenost ne djeluje u našoj sredini. Ta darovitost pripada u red onih vjekovnih hrvatskih emigranata, koji svoju vrstnoću nisu ulagali ni uložili kao odlučni dio u borbi za naš vlastiti izraz.

U prvo Uzelčevo vrieme značajne su njegove dekorativne slike, među koje treba ubrojiti i »Berbu«, a ta je slika jedna od čitavog niza temperamentnih Uzelčevih autoportraita kistom, kredom i perom.

Kasnije se redaju portraiti i pejzaži, temperamentno izbačeni s nenadmašivim rukopisom, koji ma da ima značajke vještine i virtuoznosti, ne zapada u običnu maniru. Posljednje su stvari svježe u profinjenom koloru nabačene tempere i gouachi.

Okolo M. Uzelca treba u njegovoj prvotnoj fazi spomenuti Vladimira Varlaja (1895.), kojega akvareli i neki pejzaži pokazuju na koji je način taj slikarski naraštaj nastojao riešiti naš pejzaž. Vilko je Gecan (1893.) jači od Varlaja u figuri i temperamentniji u tretiranju pejzaža. On boravi dulje vremena na pečalbi u Americi. Ilustrativne njegove stvari stajale su pod utjecajem njemačkih ekspresionista kao i dobar dio rada Marijana Trepšea (1897.). Trepšeove slike (Kavanska scena), pa niz ulja i njegovih fluktuirajućih akvarela jasno o tom govore. Kod nekih je njegovih grafika parižki utjecaj jači, a pogotovo kod onih koje proizlaze iz Daumiera. Trepše je radio niz dekorativnih zadataka (tako »Raspeće«, staklo u

novoj kapelici na Jelačićevom trgu), a dugi niz godina surađuje u kazalištu kao scenograf.

U Proljetnom je salonu poput ovih nastupio po prvi put u našoj sredini i Marin Tartaglia (1894.). On je studirao nakon srednje škole slikarstvo u Firenzi, Rimu i Beču. Poprvi je put izlagao u Rimu 1918. u krugu De Chirica, Sofficia i Carre.

Ovaj fini i tankoćutni slikar slikarstva radi, čisti lartpourlartista, slaže svoje tonove, mutne i rafinirano ugođene, kao pravi i izraziti zapadnjak. Opaja se unutarnjim skladom cizeliranih šapata, što se opetuju poput jeke dalekih i velikih vjekovnih zapadnih izraza. Svoje tonove varira na temu trodimenzionalnog prostora, dubljina mu je potrebna. A svoj artizam izriče u namještenim i ukusnim arabeskama, čiji je korien svakako iz mediteranskog južnog kompleksa.

Ne komponira; u prvoj je svojoj periodi još nosio neke značajke kompozicije i to starinske. Razpoređivao je plošninu prema ustaljenim načinima, obično diagonalnim smjernicama. Jezgra je njegove slike bila u to prvo vrieme više naglašena, a tek se poslije na taj način izražavanja pretvarao tako, da se je jezgra počela sve više sa svojim glavnim slikarskim akcentom raztapati i širiti po cielom platnu; time se polučila sve više i sve jače cjelovita i jedinstvena ritmizirana slikarska plošnina. Posljednje su slike ponajviše građene na impresionističkoj osnovi, u biti skroz naturalističke, počele su na taj način zvučati sa svim svojim djelovima i djelićima. Ovaj muzikalni podatljivi način približio ga je Cézanneovoj modulaciji. Boje su se opet na ovim slikama zašarenile snažnije, kontrast i cizeliranje na taj kontrast boja jače su iskočili.

Ranije su stvari Tartagline nosile u sebi baroknu uznemirenost, svietlo je puzalo u krivuljama po njegovim formama, koje su imale draž nekih fantoma, kao vijugava i iskričava svietla baroknih svetaca kasne dekadentne periode. Ta uznemirenost i izražajnost odavala je utjecaj modernog barokiste austrijske škole, slikara Kokoške.

Tartaglin »Nature morte« u zagrebačkoj gradskoj zbirci već se je odmaknuo od te rane periode i od ekspresionističkih utjecaja. Tamo je slikarski raffinement dostigao zamjernu

visinu. Sklad je izražen minuciozno, od onih najsitnijih refleksa stakla do nahukanih oblina svježeg voća na vanredno izvedenoj koloristično j podlozi. Tehnička majstorija gotovo je pretjerana i mučni dugotrajni rad, težko cizeliranje svakako se zapaža i ne pomaže ovom prozirnom i fino zamišljenom radu. Tehnika ga vuče i suviše u umjetni obrt.

Ekspresionistički zamišljene glave (Moj otac) ili autoportrait nisu sretne u samom slikarskom izražavanju. Boja tamna i mutna s naznačenim iskrenjem materije, nije bila glavno izražajno sredstvo, a crtež se je proizvoljno udaljivao od objekta, te padao u poznate kalupe europskih modernista, specialno, kako već prije spomenuh, njemačkih ekspresionista.

Ali opet u tim stvarima, ne toliko uspjelim kao što onaj zagrebački »Nature morte«, bio je ugodjaj tona ona glavna i privlačiva snaga Tartaglina. M. Tartaglia utapa formu u ton; on ne pipa tu formu, on ju dematerializira, i toj dematerializaciji još više pomaže njegov način obradbe.

Tartaglia naime ne slika izravnom jasnom i pozitivnom mrljom već mu primarni sloj boje služi kao veza i kao neka tonska koprena za usklađivanje svih protivnosti. Time dobiva lokalni ton, a i gotovu patinu starinskih slika. Pitanje je samo, da li je ta obradba stalna.

Doljnji slojevi boje iskre izpod ove koprene i time na najjednostavniji način polučuje Tartaglia bogatstvo nijansa. To je tehnika artizma, koja ga često ubacuje, osobito kod ranijih slika, u stari akademski sos. Na ovaj način dobiveno fluoresciranje omogućuje mu bogatu skalu škurih i tamnih tonova i šara, koje se prelievaju i zvuče tiho i smireno. Tartaglia ugađa smireno svoje harmonije, kao da svira ne glasnu ali gospodsku komornu glasbu.

Tartaglia je rođen u Dalmatinskoj Hrvatskoj iz stare, vrlo kulturne i vjekovima ugledne obitelji, koja je poprimila sve one latinske civilizatorne odlike. Cieli opus Marina Tartaglie jasno pokazuje to daleko korienje. I njegov ukus i njegov raffinement, i vještina, i velika mogućnost pogađanja pravih razmjera i onaj nesumnjivi pasatizam i ona gospodska artistička crta, sve to pokazuje Zapad sa svim njegovim značajkama.

Nije ni nikakvo čudo, da se čini da je upravo to sutonsko, melankolično i morbidno u djelu M. Tartaglie neki pomlađeni i savremeniji izraz sutonskog izraza Vidovića iz generacije pionirske. Proćućeno i cizelirano umieće M. Tartaglie stoji sasvim odvojeno od ostalih naših nastojanja i pojava. Kao lična osebujnost ta je likovna pojava nada sve vriedna i jednokratna, ali kad ta pojava kao vrlo zamamljiva po svom tehničkom načinu postaje uzor na nasljedovanje manjih darovitosti, tad se ta jednokratnost vezana o ličnost i prirodu M. Tartaglie pretvara kod tih manjih darovitosti u bolest — u zarazu, koja bi mogla škoditi i jačim darovitostima, jer konačno treba utvrditi uviek ponovno, da je naš likovni razvoj na početku, a ne na nekoj završnoj točki, što je označuju bolećive i dekadentne izražajnosti.

Tu bolećivu i morbidnu crtu, koja je očita u opusu M. Tartaglie, razvijati u dominantnu kod likovnog rada znači u stvari ne spoznati pravu i bitnu vriednost samog Tartaglinog rada, a ta je u onom posebnom uronjavanju, u onom naročitom tankoćutnom a ujedno izravnom oblikovanju primljenog odraza u zaokruženu cjelinu, a nije u sporednoj sasvim ličnoj Tartaglinoj sklonosti prema morbidnosti.

Prvi nastup je u »Proljetnom salonu« i Zlatka Šulentića (1893.), koji je poslije mature studirao na münchenskoj akademiji završno kod Hertericha. Širina zahvata ostala mu još iz Herterichove škole. Kasnije je on jedan od riedkih hrvatskih umjetnika, koji su proputovali ne samo europskim zemljama već i upoznali osim Europe i druge kontinente, Afriku i Južnu Ameriku. S tih su putovanja doneseni ili kao putne bilježke ili kao izrađene stvari, svježi i fino ugođeni akvareli (Oro Preta, Afrički akvareli iz Maroka i t. d.). Akvarelom se mnogo služio Zl. Šulentić i kasnije, osobito u nizu sivkastih ugođenih akvarelnih prikaza iz Hrv. Primorja, dok su njegovi mekani i izražajni portraiti (Glava dječaka, Moj otac) naginjali više tonskom rješavanju nego li živim bojama. Među prvim takvim stvarima svakako se izticala uljena slika »Čovjek sa crvenom bradom«. Da je darovitost Zl. Šulentića obuhvaćala i dekorativne mogućnosti, dokazano je 1925. na parižkoj izložbi, kad je Zl. Šulentić izradio prozore izložbenog

paviljona tadašnje države, prikazavši likove hrvatskih seljaka. Taj je dekorativni rad daleko nadilazio slična folklorna rješavanja, koja je izrađivao ponajviše M. Vanka (1890.) čiji su akvarelni prikazi iz zagrebačke okolice ono najvrjednije, što je Vanka ostvario.

Dok su se prve Šulentićeve stvari priklanjale ekspresionističkom načinu, kasnije su se stvari sve više izticale realizmom, kod kojega su bile očite namjere sasvim konstruktivne (Pogled na Tkalčićevu ulicu). I pejzaži su se mienjali prema tom istom načinu, tako su se izmienili prvotni primorski pejzaži prema kasnijim, koji su uz to poprimali ugođaj mekane i bliedo žutkaste intonacije. Posljednji su pejzaži u tom nizu Šulentićevih pejzaža oni iz Petrinjske okolice sa seljačkim kućama te iz Plješivice. U svim tim vidljivo je nastojanje tog iztančanog i senzibilnog slikara pročitati što izpravnije naš osebujni pejzaž, te ostvariti što solidniji i gotoviji izraz.

Takva su nastojanja bila i u grafičkim listovima starijeg Karle Mijića (1887.), vršnjaka Becićevog, koji je grafičkim sredstvima rješavao značajke bosanskog pejzaža. Još kao đak Münchenske akademije surađivao je K. Mijić u Münchenskom »Simplicissimusu« crtajući perom pojedine scene u grotesknom i karikaturalnom smislu. Smisao za rješavanje primienjene vještine također pokazuje darovitost Karla Mijića.

U ovu skupinu pripada i Papp (1893.), koji se u posljednje vrieme bavi religioznim slikarstvom. Jedan od slikarskih najvrednijih pejzaža u tom periodu (Proljeće) ostvaren je od rano preminulog Milana Steinera (1894.—1919.), kojega je posebna senzibilnost podala impresionističkim načinom zaokružena i vriedna ostvarenja kao »Ulica u Petrinji« i »Kiša«. Ti rezultati kao i nastojanja tog istog naraštaja pokazuju jasno, kako se u toj trećoj skupini u prva dva decenija ovog vieka sve više darovitosti priklanjalo na slikarskom području onom sličnom rješavanju, koje u našem razvoju obilježuju imena Račić i Kraljević.

Istoj generaciji pripada i Ivo Režek (1898.).

Ivo Režek je jednako kao i skupina oko Uzelca vezan o Prag i tamošnji studij. Režek je nastavio studije poslije

pražke akademije u Parisu, gdje je poput Kljakovića u radioni Lenoir-ovoj studirao Lenoirovu tehniku freska. Šteta je, da se toj darovitosti nije omogućilo izrađivanje većih dekorativnih zadataka, jer su njegove mogućnosti upravo na tom području nesumnjive. Grafički njegov rad obasiže ilustrativne zadaće i čitav niz karikatura, a u slikarskom se dielu ističu »Nature morti«.

Zagorski je pejzaž u Režeku, koji je rođeni Varaždinac, našao predanog ilustratora.

Prema godinama pripada u tu istu skupinu i Vladimir Filakovac (1893.) peštanski đak, koji je kao karikaturista i crtač (ilustrator) radio u Budimpešti, Beču, Osieku i Beogradu. Jedan je od riedkih hrvatskih slikara, koji se osobito bavio prikazima životinja. Od slikanih se stvari ističu njegovi pejzaži te pojedine figuralne slike supruge i slike vlastite djece. Slika u otvorenoj skali svježih boja, takve su mu i slike cvieća.

Tendiranje spram svjetlijih šara je kod njega vidljivo, kao što je to slučaj i kod Jerolima Mišea (1893.) u njegovom radu. No kako je slučaj Mišea tipičan za predratni i ratni naraštaj treba o njem potanje prozboriti.

Rođen je u Splitu, u sjeni sv. Duje. Njegova je mladost skakutala kraj čudne sfinge pod kolonama dekadentskog carskog Rima, i razkalašeno kikotala pred kavanom Trocoli. Želja da postale slikar odvela ga u tadašnji Zagreb, gdje je u ono vrieme ištipanom hartijom na vihoru mladosti kao pobjednim barjakom vitlao Čerina. U tom simpatičnom elanu mladosti, gdje nisu samo praskale sliepe žabice, gdje nisu samo djeca demonstrirala, nego se slutilo mutno, težko i mračno buduće doba, nije ni Miše ostao miran učenik tadašnje umjetničke škole. Njegovo htijenje i onaj divni mladenački bezciljni nemir diktirao mu bojovni članak o svojim učiteljima. Zadnja točka u tom članku značila je i točku na njegovom boravku na zagrebačkoj umjetničkoj školi. Marjanovićevo »Zvono« udaralo je tada o Buckle-a i Mazzinija, i Unita Italia, dakako, prevedena, bila je ideal.

Izključen je iz škole poradi članka o Crnčiću. Poslije izključenja iz škole pošao je u Rim. Zakoprenjen maglama

i mladenačkim fantazijama crtao je tamo naš Miše bolove i navodne krikove, kao i svi mi ostali. Ilustrativno, literarno i anegdotski grčile su se te njegove linije po platnima i hvatale doista ogromne silhuete nerazumljene zadnje bečke Secesije (Metzner-Klimt), a posljedak je bio promašen efekt neuspjelih plakata.

Svakako je sigurno, da su ti početci bili početci talenta, koji se gimnasticirao na liniji izražavajući umišljeni sviet i vjerujući u sve moguće fraze svoje okoline. Mitar Mitrinović, esteta i tada oduševljen poklonik porculanskih ljepota D'Anglade, pleo je i nizao fraze pun hercegovačke dinamike. Kaćiperski se čudio D'Angladi, koga je smatrao valjda jedino slikarski vriednim i za naš likovni život važnim. Kao krivudasti ornament nizale se Mitrinovićeve fraze, ali je ipak iz cielog vrtloga i bujice njegovih rečeničnih krivulja provirivala njegova prava ideologija. (»Die Kunst«, 1912.). Mišin drug V. Čerina tumačio je, putujući s ogromnom zgužvanom hrpom novina, revija, članaka i rukopisa iz jedne rimske kavane u drugu, posljednje novine iz »Lacerbe« i prisizao na ekspektoracije Marinettijevih revolucionara miešajući njihovu plamenu i rušigradsku revolucionarnu ideologiju s najromantičnijim, gotovo sredovječnim nacionalizmom. Mrzili su Matoša kao Oinobaresa i protivnika tih dogmi. A u isti čas su ekscerpirali Barres-ov nacionalizam. Tu se prepiralo, razpravljalo, i dok se Čerina patetično oduševljavao za Alda Pallazzeschija, družtvo je u koru sentimentalno, kao da mole krunicu, recitiralo pobožno verze i šaptalo sonete. Uz to bile su gusle i deseterac svima na jeziku. Iskreno se obožavao Meštrović, i ljubomorno se borilo za njegovu naklonost, dok se gadno panjkao. Klike i koterije, kritičari i novinari, mržnje i neprijateljstva, mediokriteti i talenti, fantasti i pustolovi, sve se to kupilo tamo, pravdalo, i nadmetalo.

U toj konfuziji biti sudionik, rodoljub, novinar, informator i konačno slikar, i to mladi, kako da se uči i mirno radi? Kako da se obraća pažnja na prošlu i veliku umjetnost? Jer čemu učiti? Čemu tražiti nešto medju mrtvacima ili tuđincima? Tako se zbilo, da sva ona čudovišta ljepote, što su

stoljećima poput magneta privlačila umjetnike cieloga svieta, nisu tim našim artistima i putnicima imala što reći.

Jerolim je Miše usuprot toj konfuziji ipak radio. Kao turist promatrao je u Rimu više od svega skulpturu prema onoj gore spomenutoj atavističkoj naklonosti. Bogate kolekcije antike čini se, da su mu onda bile najbliže. Poslije rimskog boravka, kad se našao u Firenci, najviše su mu govorili primitivi.

Tizianova divna Venera kao kurtizana venecijanska bila mu je u ono doba tuđa, jer za njih tada zagonetka bojom prodrieti u dubljine i ostvariti prostor, nije postojala. Postojala su neka nejasna htijenja biti monumentalan i linijom graditi izraz (»Mati«). Erotski motiv (»Ljubavnici«) upravo je izbjegavao boju ili ju je plakatski zlorabio: to su bila živa sjećanja na tipiziranje Meštrovićevo.

Neki obrat, dosta polagan, dolazi u tom početnom radu, kad se Miše vraća u svoj kraj. Pomalo kalupi padaju, i Miše se muči da zagleda u objekt. I ovo prvo zrcalenje nije podpuno jasno i čisto. Sve su figure još uviek silhuetarno postavljene na svietle pozadine obično žute čiste boje (»Brat«, »Niko Longo«, »Splićanka«). Objekt je sada kod njega sve važniji, ali još uviek vladaju one programatske ideje, grče se prsti, iztiče se forma i ona se podcrtava. Komponira se figura u dugoljaste formate i samovoljno se reže kod čela. Realizam nastoji obaći unošenjem neslikarskih, čisto literarnih bolnih izraza u gotovo sva ta lica. Linijom se to sve podcrtava, i radovi — uza sve vidljivo protivno nastojanje — ostaju dvodimenzionalni. Poznata utriranja i bezrazložno uvećavanje ili umanjivanje forma, da se dobije neki specialni izraz i originalni stilni žig, još su u svim tim radovima očiti (portrait A. Ujevića).

Izravne i na brzu ruku nabačene crtarije slobodnije su i dalje su se odmakle od uljenih slika. Mišeov likovni razvoj pošao je od dvoplošnih stilizacija preko impresionističke faze, kad je Miše pokušavao svjetlijim bojama stvarati dubinu. To se dogodilo nakon njegovog kratkog boravka u Berlinu. Poslije toga su očitiji utjecaji Dobrovića (egzaltacija boje) kao i oni utjecaji, koje je primio nakon kraćeg boravka

u Parizu. Ne samo da se je kod J. Mišea izmienila faktura, nego su se izmienila i shvaćanja, no uza sve te promjene i to traženje može se danas nesumnjivo utvrditi, da je njegova bitna vriednost i mogućnost njegove darovitosti na sasvim drugom području, nego što to pokazuju i njegovi na razne načine slikani pejzaži, nature-morti (O ona ružičasta boja sa zelenom i modrom!), njegovi interieuri i njegove figure u pejzažu ili aktovi. Svi ti napori i sva ta nastojanja ne pogadjaju i ne proizlaze iz onog bitnog prirodjene i urodjene likovne njegove mogućnosti, zato i imadu sve te stvari značajke usiljenog i traženog. Sasma je druga stvar, kad Miše pristupa prikazu portraita. Tada je on u svom elementu. Miše je rođeni portraitist, upravo predestinirani portraitist po svojoj prirodi, po svojem posebnom postavu prema samom objektu. Nažalost nije kod njega bilo jako nastojanje obuzdavati svoj nemir, svoj temperament te mirno i hladno razraditi onaj prvotni izpravni zahvat, što svi njegovi portraitni crteži, studije i reporti o pojedinim licima i portraiti imadu. U njemu je bila mogućnost ostvariti naše najbolje psihološke portraite.

Jerolim je Miše redovno zastao kod tog prvog zahvata — kod nabačene skice, kod zabilježenog reporta ili da upotriebim Krležin izraz, ostao je kod negotovog i zbrčkanog, a nije dospio do gotovog zaokruženog i cjelovitog, što bi u sebi bilo zaokruženo djelo i likovna cjelovita vriednost. Ostali su neki portraitni torzi s izvrstnom observacijom, kod kojih se intuitivno ušlo ne samo u vanjsko karakteriziranje, već se ušlo u ono unutarnje druge prirode, drugog ja, tako da se čitav zahvat psihološki produbio sasvim na poseban način.

Uzporedi li se Mišina nezaokružena i necjelovita portraitna ostvarenja s portraitima drugih slikara na pr. Bukovca, Becića ili Šulentića, to se može vrlo dobro uočiti i utvrditi. Psihološki zahvat i ono ulaženje u drugu prirodu te oblikovanje toga pronalaženja redovno ima u radu J. Mišea, dok toga nema recimo kod Becića. Becić ostaje u vanjskom, Miše zalazi u dubljinu. Tako je njegov Kosor, čitav sjajni esej iz kojeg se može pročitati jedan čitav život; toga kod Becića nema. Becić slika na primjer Meštrovića; to je zaokružena

tehnički virtuozno izvedena prilika u kojoj psihološkog zahvata uobće nema, ono što čini portret tek portretom. Sada je neprilika ta, da kod Mišea taj sjajni Kosor nije likovno u onom sasvim tehničkom smislu zaokružena i cjelovita slika. Takvi su i škuri Mišeovi portraiti Račkog, Konjovića i drugih. Naravno da produciranje nekih portretnih crteža i skica nije donielo mnogo pozitivnog kod Mišea, jer se ni dobri crteži ne mogu peći kao žemlje, dok je bilo vrlo nezgodno siliti Mišea, da ilustrira enciklopedistički i pjesme i sve ono, što je izašlo u Hrvatskom izdavalačkom bibliografskom zavodu. Ta izrazita darovitost rođenog portretiste podala je kraj čitavog velikog broja Mišinih uljenih slika ipak ono najbolje u pojedinim crtežima. To su sasvim jednostavni crteži dječjih ili djevojačkih glavica, jednostavni crteži olovkom. Oni su upravo jedinstveni i nada sve skladni, u sebi zaokruženi, te tvore u čitavoj našoj umjetnosti ono najbolje, što je na tom području ostvareno.

Taj Mišeov psihološki zahvat pogotovo kod nedoraslih ili bolestnih ili izmučenih likova je osobito značajan, on je omogućio i njegova do danas najbolja platna »Mala skitnica« ili »Zrikava djevojčica«. Taj je zahvat više osnovan na intelektu nego na osjećanju. Zanimljivo je, da je i Miše poput M. Račkoga počeo umjetnički svoj sviet oblikovati književno, a ne likovno. Pisao je neuspjele dramske pokušaje, pjesme u prozi u »Književnom Jugu«, novele u »Steklišu«. Pisao je i kritike pod pseudonimom Rome, u svakom slučaju bolje i pametnije s većim likovnim shvaćanjem nego su to mogla pisati gg. Šrepeli, Franići-Požežani i ostali njima slični zvani i nezvani stručnjaci za likovna pitanja u tom vremenu.

Isti kao i Miše dao je do sada u portretnim studijama ponajviše slikarski vriednih ostvarenja Vilko Šeferov (1895.) đak Beča i Budimpešte, rodjeni Mostarac. Njegovi posljednji radovi upravo tu tvrdnju sve više učvršćuju (Ženski portret 1941. Sada vlasništvo obitelji Velzek.).

V.

Uzporedno s ovim slikarskim pojavama i njihovim različitim razvitcima teku i razvitci kipara, koji rade u to vrieme,

a istih su godišta, u našoj sredini. I medju kiparima, koji su manje brojni od slikara, mogu se spaziti u glavnom pojedine izrazitije ličnosti, koje bi na kiparskom području označivale one prije iztaknute skupine medju slikarima. Najprije su oni, koji proizlaze još iz zagrebačkog kruga pionira, to su: Hinko Juhn (1891.—1939.) Robert Jean-Ivanović (1889.) Davorin Hotko (1890.) te Ferdo Ćus (1891.—1914.).

Prielaz od njih čini Jozo Turkalj (1890.—1943.) prema skupini, koju predstavljaju napori blizi Meštroviću, a to su Frano Kršinić (1897.), Marin Studin (1895.) i Frane Cota (1898.), koji se uz graditeljstvo bavi i kiparstvom.

Dok su Juhnova nastojanja polazila prema primienjenoj vještini, pomalo stiliziranoj, imadu svakako značajke secesionizma, Jean i Hotko nastavljaju u neku ruku rad Frangeša i Valdeca te ostaju po svojem radu na istim njihovim smjernicama. Jozo Turkalj grublje i snažnije prilazi svojim zadatcima, te su u svakom slučaju vidljivi njegovi napori ostvariti plastičnu vrjednotu bez kalupa, ostvariti jednostavno trodimenzionalno tielo na osnovi prirodnih oblika, bez stilizacije posebnih i naročitih prievoda.

I sigurno je, da je Turkalj bliži realnosti, on tu realnost i taj život neposrednije osjeća nego što to osjeća najznačajnija pojava u toj generaciji, a to je Kršinić.

Kršinić se predaje i zanosi svojim svietom artizma, kao kakva sanjalica liepih forma, kao kakvi poklonik dalekih i izživjelih oblika prošlih perioda umjetnosti. Dok Turkalj traži, Kršinić je miran. Postaje sve staloženiji i sve više zaokružen. Umjetnost radi same sebe, njegov je likovni credo. Kršinić kao da govori: »Pustite me sa svim tim vašim teorijama i glupostima, pustite me da učinim figuru. Što tu treba filozofirati? Učiniš ili ne učiniš?« I de facto, Kršiniću je uspjelo učiniti figuru na taj način, kako to drugima nije uspjelo. Trodimenzionalno tielo, logično postavljeno, u sebi zaokruženo, majstorski izvedeno, stanovitim ukusom servirano, znači njegovu glavnu značajku. Kod manjih figura je izrazitiji, manje figure su mu bliže, dekorativni elementi kod ovih dolaze do pravog značenja. Kod većih figura ti dekorativni elementi često smetaju, te postaju nametljivi. Odlika je Kršinića, da

njegove forme nisu grubo izbačene, već su te forme povezane mekano; skladno se slievaju u cjelinu. U njima je nešto gotovo muzikalnog, prema tome kako su medjusobno ili suprotstavljene ili pomirene. Druga je njegova značajka, da on u većini ne misli reliefno, kako to često nalazimo kod nekih skulptora, već je sav izrastao u plastično. Rodjeni skulptor, koji riedko zabasa u slikarsko rješavanje. Upravo plastično osjećanje daje mu mogućnost, da kod njegovih likova ne važi samo jedna točka s koje ih se može promatrati i s koje je silhueta i njen crtež skladan. Oko većine njegovih likova može se uistinu obilaziti, jer su de facto obli. Zdušnost njegova, zdušnost predanog majstora, krati mu da izbacuje negotove ili tek počete stvari, zato su mu i skulpture zaokružene i u sebi pomirene.

Labilne stavove pomalo napušta, njegove se figure sve više stabiliziraju, one postaju mirnije. To bi se moglo raztumačiti sa jenjavanjem Sturzinog utjecaja, koji je još uviek vidljiv (Diana). Drugi utjecaji, koji su također evidentni kao Bourdellov i osobito Maillolov kao i Meštrovićev, nisu još nadvladani. Mora se priznati doduše, da su ti utjecaji sasvim izvanjski, jer poredba na primjer Meštrović i Kršinić pokazuje sasvim dva bitno različna skulptora, bez obzira na moju licentiu poeticu, da postavim jednoga kraj drugog. Jedno je eruptivni, dinamički tip, kod koga se osjeća, kako se neobuzdana snaga probija na svietlo, kako lomi i krši sve, što joj je na putu ne mareći ni za što, ni za kakve zakone. Drugi je sasvim drugačiji, nema nikakvog dinamizma, forma se kod Kršinića svodi, ulazi u sebe, skuplja se, ona je kondenzirana. Izvodi ju štediša, koji se ne razbacuje, već koji mirno i proračunano gradi. Zato je i Kršinić u svakom slučaju bliz klasičnoj formi. Zato su i Kršiniću linije toliko smirene, čiste i velike (Djevojče). Te linije nemaju više barokne uznemirenosti, kao što su to one prve imale, one u laganom, elegantnom, možda i suviše finom, gotovo sladkom toku obuimlju obline. Melodično prate više znalački, nego što rastu po neumoljivom unutarnjem diktatu. Pa kad to sigranje, tako reći, predje granicu, postaju to svakako dopadljivi umjetno-obrtni predmeti. Takve su i njegove terra cotte, te mogu ponoviti ono, što sam već prije nekoliko godina i pisao o Kršinićevim

malim stvarčicama, da su to vriedni objekti, koji podsjećaju na fine Tanagra-figure.

Dok je kod Meštrovića zamah i potreba velikih dimenzija jedna od njegovih karakteristika, kod Kršinića je naprotiv vidljiva sklonost za malim i utanjenim. Dok Meštrović diktira svoju formu: sic volo, sic iubeo, Kršinić se podaje lelujavo, on se pokorava, podredjuje arhitekturi i zato će se njegove skulpture svagda lako postaviti ili sljubiti s već gotovim ili starim arhitekturama ili parkovima.

Iz istog razloga — kao i zbog veličine pristajat će Kršinićeve figure u relativno malene prostore, dok naprotiv Meštrovićeve figure, njegovi kolosi traže ogromne dvorane.

To se najbolje vidilo u starom Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, kako je taj paviljon za one Meštrovićeve kolose premalen i prenizak. Ti giganti nisu se mogli zbog toga ni vidjeti. Od Grgura se tek vidila masa, noga i palac sadreni, a od Indijanaca trbusi konja i konjske noge. I kad se našlo mjesto, s koga se moglo bar donekle obuhvatiti silhueta Grgura, prema zakonu oka, da čovjek mora biti minimalno dva puta i pol udaljeniji od objekta, nego je objekt visok, onda je gornja spojnica dvorane odrezala glavu Grguru. Tkogod je svjetovao Meštrovića, da se tako postavljaju ti odljevi, loše ga je savjetovao, jer je nevjerojatno, da je sam tako odlučio.

I dok Meštrović snagom nabacuje probleme, rješavajući ih patetično, Kršinić ostaje intiman. I dok prvi tako zahvaća sve forme, da mu je potreban neki bučni, ogromni orkestar, poput Wagnerovog djelujući više kvantitetom, to se Kršinić zadovoljavao, da svoje melodije niže na jednom instrumentu tu i tamo sa sordinom, možda na jednoj žici, bez problema, dopadljivo, često bez ikakvih osobitosti, a samo s virtuozitetom spretnog izvadjača.

Ove bitne raznolikosti, koje diele Meštrovića od Kršinića ne prieče Kršinića, da se ipak i vanjski prigne pod Meštrovićevim utjecajem. Kažem sasvim vanjski, na primjer postava ruku: ono svijanje i privijanje prstiju, traženje ili ponavljanje jednog te istog tipa, kratke gornje usnice i uleknute dolnje čeljusti, izrazi kod ustiju s isprčenim usnicama, tako

da često čine dojam, kao da zvižde, a ne kao da imadu neke izvanredne nadzemaljske osmiehe na pr. kod »Molitve« i »Pri čitanju«.

Najvažnija, a možda i najbolja odlika kod cielog Kršinićevog rada je ta, da vlada materijalom, osjeća kamen, a mramor mu pod dlietom prima živost, kao da ga pretvara u meku podatnu put živog tiela. Ova riedka sposobnost mora se osobito naglasiti, jer je ona kod današnjih kipara ponajrjedja.

Kršinić je izradio u posljednje vrieme i portraitnih glava, koje opet jednom potvrdjuju, da portrait nije Kršinićevo područje, ma da su ti portraiti znalački vješti. Ali ono bitno ulaženje u tudju psihologiju, to on nema, pravi portraitiste su rodjeni, a ne mogu se odgojiti i disciplinirati, osobito onda, kad se realistična osnova i s formalne strane odbija, kako je to slučaj kod Kršinića.

Frane Kršinić je izradjivao i velike spomenike većinom u bronzi. Dva su u Zagrebu: Bulićev i Kumičićev. Ti spomenici dokazuju, da je najveća snaga i vrstnoća Kršinićeva u kamenoj plastici i to malenih dimenzija. Upravo su Kršinićeva ostvarenja u kamenu neke vrsti suvremeno produljivanje onih dalekih i tradicionalnih majstorija, što su ih naši klesari podali na žalu Jadranskog mora kroz vjekove ljepoti i umjetnosti. Toj generaciji valja još pribrojiti kipare Dujma Penića (1890.) i Ivana Mirkovića (1893.), koji se naizmjence bavi plastikom i slikarstvom i grafikom.

POSLJEDNJA FAZA

(od 1930. do današnjice)

Poslije 1918. pa sve do 1925. na umjetničkom području nije se dogadjalo ništa osobito važna po cielinu. Istina, porasle su bile tada nade, obećanja su se redala, stvarale se organizacije, planovi i priedlozi — čitavi zakoni, viećalo se, prepiralo, a ništa se nije ostvarilo, tek su se nizale manje izložbice. Pojedini su umjetnici utvrdjivali svoje položaje. Priredjivane su i velike izložbe kao ona 1925. u Parizu i kulturno-historijska izložba grada Zagreba. I činilo se bar početno, da je bujnom razvitku umjetnosti otvoren slobodan put. Tako je bar izgledalo osobito u godinama inflacije. Nu skoro je otrežnjenje sliedilo i pokazalo, da je to bio privid i da su te godine u stvari bile produljenje prijašnjeg stanja samo u nekom širem i većem razmjeru. Sami umjetnici, koji su se časovito vezivali u skupine i grupe, sve su se više počeli razilaziti. Što su teže postajale životne prilike, to su osobne protivštine primale oštrije oblike. Proljetni je salon bez buke razgradjen, Družtvo umjetnosti je živilo od glavne skupštine do glavne skupštine, nove skupine brzo se razišle (Nezavisna grupa). A nove su darovitosti sve više pristizavale iz inozemstva. Umjetnički dogadjaj je bio kad se pojedinac ili skupina umjetnika navratila u Zagreb bilo s izložbom ili sa svojom pojavom. Svaki takav nastup značio je redovno novu skupinu. Tako se umjetnički život sve više atomizirao, a umjetnici se sve više osamljivali medju sve većim porastom običnog klikarstva, u kojem su igrali vodeću ulogu većinom neumjetnici i njihove sasvim neumjetničke namjere. Dapače i ona jedina kopča, koju je predstavljao zajednički rad umjetnika u korist jedine socialne umjetničke zajednice »Družtva za podizanje radiona i domova«, pukla je pod priglupim nepodnošljivostima sasvim osobnim i još više glupim nadmetanjem na štetu upravo onih, koji su bili najpotrebniji. I rad je oko te socialne zajednice brzo zamro; mjesto novih radiona i domova nastale su nove afere i mržnje, nikomu na korist, a na štetu svima, a ponajviše onima koji su nadolazili.

A kad je konačno bio zakrčen stari umjetnički paviljon, jedino mjesto za bilo kakvu veću umjetničku priredbu, ujedno jedini prikladni prostor tada na čitavom Balkanu za priredjivanje izložba, bio je onemogućen svaki umjetnički veći nastup bilo individualni bilo u grupi. Kad je paviljon bio za zajednicu izgubljen činilo se, da je kroz čitavi stanoviti vremenski razmak nastupio zastoj i mrtvilo u umjetničkom životu. Redale su se jedino u neprekinutom nizu izložbe u Ulrichovom salonu. Da je u tom nizu bila većina diletantska i sasvim neumjetnička postalo je pravilom. Iznimke su od tog pravila činile pojedine izložbe bilo onih najmladjih (kao što je »Grupa četvorice«, »Grupa šestorice« i kasnije grupa »Zemlje«) bilo onih starijih i pozitivnijih umjetnika ili likovnih radnika. Bilo je tamo i stranih »umjetničkih priredba, tako češkog grafičkog družtva »Kolar«, francuzka grafika, zatim grafika Masereela, bili su i neki bugarski umjetnici. To je bilo sve.

Prvi prodor u taj zastoj označuje »Izložba francuzke suvremene umjetnosti«. Kod te je naime izložbe uspjelo pomoću Francuza kako tako oblikovati opet izložbeni prostor u zakrčenom starom paviljonu. »Grupa trojice« tek je nakon tog prodora mogla početi svojim redovnim godišnjim priredbama u poluuzpostavljenom prostoru starog Umjetničkog paviljona. Upravo stagnacija i neaktivnost u cjelini, a napose neaktivnost Družtva umjetnosti, bila je uzrokom, da su se sasvim tri heterogena hrvatska slikara složila za zajedničke nastupe, postavivši se na jedino moguće i jedino izpravno stanovište u našim tadašnjim prilikama, bez obzira na bilo kakve programe, ideologije ili posebne likovne smjernice. To se stanovište sastojalo u traženju: likovnog kvaliteta i selekcije. Drugim riečima postavilo se temelje za suradnju iz-

ključujući one običajne veze, vezice i podvezice, koje su kod svake zajedničke umjetničke priredbe ili bilo kakvog rada povlačile kao ogromnu repinu ne samo poluumjetnost, diletantizam i kič, nego i onaj balast neumjetnički, pod kojim je trpio i štetovao čitav naš umjetnički razvoj od svojih početaka u prošlom vieku, pa sve do dana današnjeg. Likovna heterogenost trojice kao i drugih njihovih suradnika i suputnika ponajmanje je smetala, da je upravo ta skupina vršila i izvršila svoju zadaću u roku od 8 godina ponajviše u aktiviranju likovnog života, a drugo po tome, što je omogućila i olakšala upravo pozitivnim mladim darovitostima njihovu afirmaciju opet bez obzira na bilo kakve programe. Da su pojedinci u skupini imali svoja posebna shvaćanja, svoja uvjerenja i svoje osobite smjernice i da su se odnosili prema našoj likovnoj problematici svaki na svoj način, nije bila smetnja, nego naprotiv prednost zajedničkom radu i nastupima.

Čim je napušteno bezkompromisno stanovište selekcije i kakvoće, grupa se razciepila. Rezultati i posljedice su danas za sve jasni.

Ne mnogo prije sastava »Grupe trojice« udružili su se pojedini kipari i slikari i arhitekti u zajednicu pod imenom »Zemlja«. Protivno »Grupi trojice« oni su svoju zajednicu programatski vezali, već sam naziv te grupe izticao je povezanost ili bolje rečeno njihovo je nastojanje bilo što više izraziti povezanost o stvarnost same naše sredine, o stvarnost naše zemlje. Programski je izticana družtvena funkcija samog umjetničkog rada, u tom smislu su priredjivane ne samo umjetničke nego i izložbe u vezi s arhitektima, na kojima su prikazana stanja u našim selima uz veliki brojitbeni (statistički, material i bezbroj dokumenata. (Selo). Velika je njihova aktivnost u svakom slučaju postavila likovnu problematiku u središte zanimanja, te je aktivnost bila više pozitivna u tome, što je postavljala i postavila pitanja na naš likovni svijet, nego što bi samu našu likovnu problematiku rješavala djelima. Likovni se njihov tadašnji rad ponajviše ograničio na grafička sredstva, koja su im pogotovo mogla poslužiti za družtvenu kritiku. Dok je »Grupa trojice« naginjala likovnim

smjernicama, koje su u našoj sredini započeli Račić i Kraljević, i tražili slikarski kvalitet, bez obzira na sadržajnost. Njima je bilo važnije, kako nego što, to su »Zemljaši« podcrtavali sadržaj, a manje oblik, koji je bio pod utjecajem početno s jedne strane Pariza, kubizam, a s druge strane njemačkih crtača nove stvarnosti. Oni su tražili naš sadržaj i taj su sadržaj poneki od njih nastojali rješavati na način primitivitista.

Tako su nastale slike i slikarije, koje su se nastojale približiti pučkom shvaćanju i načinu slikarija primitivaca (image populaire).

Kod tih razumskih konstrukcija zaboravilo se, da je osjećajnost ona glavna poluga, koja stvara novi oblik i da je bitno i osebujno našeg izraza na likovnom području ne u sadržaju već u novoj formi posredstvom volumena, linije i boje, jer programske konstrukcije u svakom slučaju vode ponovno u stilizacije i kalupe, a ne u direktni novi izraz.

Tako dok je »Grupa trojice« svojim radom označivala slikarstvo i slikarski stav i to što direktniji spram objekta, »Zemljaši« su ostali u stavu iluminatora i ilustratora samog objekta. Umjesto realiziranja novog sadržaja u novu prirodu, ostvarili su pripoviedanje tog sadržaja ili po starim uzorcima (Breughel) ili po najnovijim tadašnjim primitivističkim i ekspresionističkim uzorcima ili uzorcima »Nove stvarnosti«. U koliko su i kada su bili direktni opažači ili strogi i naivni realisti sve do verizma, tada su u oblasti crno-bielog umieća ostvarili vriedne rezultate, koji su daleko odmakli od prijašnjih naših ostvarenja.

Godinama su se darovitosti u toj skupini izmjenjivale i sama se skupina izmienila. Redom su odpadali članovi, tako da se »Zemlja« razriešila prije nego je kao likovna skupina uobće mogla razviti i svoj program, a kamo li ostvariti djela zajedničkih značajka. Pojedine su se darovitosti ili osamile, ili poklonile prvoj skupini, većina je opet bivših »Zemljaša« prišla trećoj skupini, koja je nastupila pod skupnim imenom »Zagrebačkih umjetnika«, u kojoj je bio odlučan upliv ne toliko likovni već družtveni bivših Medulićevaca na čelu s Meštrovićem.

Ta je skupina bila ponajviše heterogena, sastavljena je bila od najstarijih do najmladjih umjetnika i likovnih radnika. Kod nje je bila očita tendencija da se bez osobitog izbora okupi i okuplja što više likovnih radnika i da bude brojem ne samo najjača, nego i jedina odlučujuća i jedina o kojoj treba voditi računa kod svih nabava i poslova, što ih je vršila državna vlast ili banovinska ili gradska, kako je to pokazala njihova najveća priredba »Pola vieka hrvatske umjetnosti« (1938.) u novom paviljonu, sasvim neprikladnom za umjetničke izložbe, — što ga je konačno Meštrović sagradio kao skupocjeni umjetnički »Dom hrvatske umjetnosti« na trgu, koji je inače urbanistički nesretno riešen.

Obična kronika mojih dana bilježi, da je na tom trgu blagopokojni Stjepan Radić proglasio republiku, a više godina kasnije pretvoren je taj obli i kameni dom u muslimansku džamiju. Mladi je graditelj Planić podigao tri jednaka visoka minareta kraj kamenog tiela zgrade.

Uz ove tri skupine postojale su i grupe ili družtva likovnih umjetnica, zadruga hrv. umjetnika, družtvo grafičara i mnogi pojedinci samci, koji su aktivno djelovali svojim izložbama u tom vremenskom razmaku. Jednom riečju aktivnost je likovnog rada nesumnjivo bila svakim danom po kolikoći sve veća i uza sve neprikladne prilike likovni je život po broju radnika i po priredbama ojačao. U tom i takvom širenju, kojemu su pridolazile godinama nove darovitosti većinom obrazovane na našoj akademiji može se u glavnom bez obzira na grupe, skupine ili razlike po dobi odrediti dva glavna strujanja; osobito su ta jasna na slikarskom području.

Prvu struju tvore slikari, koji bez obzira na tematiku (sadržaj) rješavaju na realističkoj osnovi svoje prievode objekta u likovni izraz. Većina proizlazi iz impresionističkih i postimpresionističkih shvaćanja boje, kao glavnog slikarskog izražajnog sredstva. U toj struji razabiru se dvojake variante: jedni se podvrgavaju sasvim stranom uzoru u glavnom predratnom Parizu, dok se drugi tom utjecaju otimlju i traže našem sadržaju (pejzaž, tip i strogi realizam) novi osebujni sklad uglavnom u samoj boji. Kako na taj način dolazi tematika (sadržaj) do svojeg prava, to se ta varianta u neku

ruku približuje drugoj struji, koja tematiku (sadržaj) podcrtava i idealizira i stilizira u prievode na temelju imaginacije, a na temelju indirektnog oblikovanja same stvarnosti. Kod te se struje još uviek oblici prevode u izmišljene oblike, čas uljepšane, čas hotimično grublje izražene sve do karikature i groteske, bilo da se nastoji pojačati izraz, bilo da se nastoji tim sviestnim i hotimičnim iznalaženjem i podcrtavanjem neskladnosti i rugobe proizvesti kritički stav prema samoj stvarnosti. I kolikogod se čine te dvie variante oprečne, one su u biti izrasle iz iste osnove, nastale su više iz nedirektnog oblikovanja po diktatu volje i razuma, a ne prema diktatu osjećanja.

U toj struji imade još očita varianta, kod koje je uočljivo tendiranje na neko rješavanje, koje podsjeća na značajke klasicističke. Tako je i razumljiv neki mutni i daleki akademizam, koji se sporadično javlja dapače i kod najiztaknutijih bivših »Zemljaša«.

Kod kipara je situacija mnogo jednostavnija. S jedne strane sliedi se dinamizam Meštrovića; riedko se koji od najmlađih mogao odhrvati Meštrovićevom utjecaju; s druge strane sliedi se mekani i u sebe svedeni oblik Kršinića pod kutom Bourdelle-Maillol.

Treću skupinu tvore ponajmlađi kipari, koji nastoje polaziti svojim putem, onako isto kao što je to uspjelo A. Augustinčiću, koji je svakako poslije Meštrovića već danas naša najiztaknutija i najsnažnija darovitost na kiparskom području, koji imade već po svojim dosadašnjim ostvarenjima velik utjecaj na naš kiparski podmladak.

Uz Augustinčića se ističu od najmlađih Vanja Radauš, Ivo Lozica (1910.—1943.), Filipović (1912.—1942.), Grga Antunac (1906.), Andro Krstulović (1912.), Vojko Bakić, Marijan Matijević, Pavao Perić i Rude Ivanković. Pojedini od ovih su se iztakli već većim značajnim radovima kao Vanja Radauš i Ivo Lozica. Radauš je ujedno vješt i senzibilan crtač.

U čitavom nizu mlađih slikara i grafičara kao i drugih likovnih radnika, koji su početno školovani kod nas i koji su neka rezultanta i posljedica izravno nas i našeg naraštaja

očituje se sve gore navedene značajke raznoobrazovanih strujanja čas jače, čas slabije uz mnoge i različne prelive i izmjene. A kako su sve te slikarske i grafičke darovitosti još uviek u razvoju, još uviek u neprestanim izmjenama to je njihov likovni profil nejasan i nepodpun, stoga valja nabrojiti bez posebnog ulaženja u njihove posebne osobne značajke tek njihova imena i označiti letimično njihov dosadašnji rad.

U tom nizu da spomenem abecednim redom tek nekoje; ti su: Bulić Bruno (1903.), Crnobori J. (1907.), Generalić (1914.), Gliha Oton (1914.), Hegedušić Krsto (1901.), Kastelančić (1911.), Kopač Slavo (1913.), Kovačević Edo (1906.), Kovačević Br. (1911.), Junek Leo (1899.), Kuman A. (1902.), Likan Haueise (1910.), Makanec M. (1908.), Mezdjić A., Motika (1902.), Mujadžić (1903.), Parač Vjekoslav (1904.), Plančić J. (1899.—1930.), Postružnik Oton (1900.), Prica H. (1920.), Ružička K. (1899.), Salopek P. (1909.), Stupica G. (1918.), Summerecker S. (1897.), Svečnjak (1906.), Šeremet Ivo (1900.), Šestić Lj. (1900.), Šimunović Frane (1908.), Šohaj Sl. (1908.), Tomašević E. (1897.), Tompa Kamilo (1902.), Vaić F. (1910.), Veža Mladen (1916.), Zorman J. (1902.).

Parižku orientaciju predstavljaju ponajviše pokojni Plančić i Junek, koji boravi u Parizu, zatim Postružnik i donekle mladi Kopač. Osobitom se senzibilnošću ističu Šohaj, Mezdjić i Motika. Rođeni je portretista Mujadžić, dok su Šestić i Šeremet čisti pejsažiste, Gliha nastavlja Tartagliu. Kao rođeni grafičar Hegedušić svojim posebnim shvaćanjem nastoji utvrditi svoju osebujnost. Zasluga mu je odkriće darovitosti seljaka Generalića. Likan i Kuman predstavljaju suvremene njemačke utjecaje.

Tomašević i Edo Kovačević uz svu grafičku vještinu priklanjaju se velikim dekorativnim zadatcima, dok je Vaićeva rođena grafička darovitost već danas dala zaokružene rezultate, isto kao i Tompina sasvim profinjena nastojanja.

Od mnogih i premnogih se slikarica ističu svojom darovitošću Nevenka Tomašević, Tompa-Ehrlich i Ružić-Vilhar, a od kiparica Ksenija Kantoci, kraj velikog broja iztaknutih likovnih radnica, koje se bave primienjenim vještinama.

Ovoj aktivnosti na slikarskom i kiparskom polju odgovara aktivnost na području arhitekture. Ta se je od god. 1930. osobito ojačala upravo što se tiče najsuvremenijih smjernica i velik je broj mladih i najmlađih arhitekata u toj aktivnosti sudjelovao uz svoje starije već drugove. Među tim arhitektima i graditeljima valja iztaknuti sliedeća imena: Auera, Antolića Vl. (1903.), Badovinca I., Bilinića Harolda, Bona Br., Gaja, Galića, Gomboša, Grakalića, Denzlera, Hribara, Kauzlarića, Freudenreicha, Požgaja, Iblera, Horvata, Kovačevića Milovana, Neidhardta, pokojnog Pičmana, Planića, Potočnjaka Vl., Rašicu, Strižića, Turinu, Ullricha, Vrbanića i Zemljaka.

Kroz čitav taj razvoj sa svim variantama u sve tri oblasti likovnog područja provlači se kao crvena nit problematika našeg likovnog izraza, koji bi bio sasvim poseban i samonikao te u obćem i svjetskom europskom likovnom trajanju imao svoje naročite i osebujne značajke.

I konačno uza sve odbijanje, protivljenje, što više izrugivanje po većini likovnih radnika, mlađih i onih starijih, pitanje je »našeg izraza« izkrsavalo od godine do godine sve jače i više u samom cjelokupnom našem razvoju. Import i imitacija ili puko nasljedovanje stranog u formalnom ili osebujno ostvarivanje, koje bi imalo biljeg naših posebnih narodnih značajka? Međunarodni kalup i suvremena moda ili samorodni novi oblik kao izraz hrvatske posebnosti, kao izraz posebne likovne volje?

Prema tome to je pitanje naše podpune likovne nezavisnosti. Pred svaku se našu darovitost i njezinu likovnu savjest danas jasno postavlja to pitanje, te se to bitno pitanje naše likovne problematike ne može obaći nikakvim mudroslovnim i ljeporječivim frazama, programima i ideologijama prekjučerašnjih, jučerašnjih ili današnjih esteta ili šengeista.

Izpravni odgovor na to pitanje ne mogu podati nikakove teorije, nikakove ideologije, već jedino djela, koja nose i koja bi nosila nesumnjive i očite značajke ne samo izraza sredine, kraja i našeg vremena već i izraza jedne te iste osebujne likovne volje, koja je jednako u pojedinačnim darovitim našim sviestima kao i u sviesti čitave narodne cjeline.

Sva su gotovo negativna rješavanja na likovnom području u čitavom hrvatskom likovnom razvoju od svojih skromnih početaka do dana današnjeg upravo kriv i neizpravan odgovor na to pitanje; dok su sva pozitivna nastojanja, ostvarenja i vriednosti u tom našem razvoju upravo odgovor na to i tako postavljeno pitanje, čas kao slutnje, čas kao ostvarenje darovitih intuicija, a čas opet kao sviestno spoznate smjernice i putovi.

Sva ta pozitivna i vriedna ostvarenja i ona velika i ona malena, po likovnoj sadržini, ona priznata kao i ona nepriznata i neprepoznata znače u stvari početnu fazu, koja je uza sve nedaće i uza sve nesporazume moguća, da se vine uzlaznim smjerom i da konačno ostvari ne pojedinačno već u cjelini puni i bujni intenzitet života nove prirode — nove samonikle umjetnosti hrvatske i europske u pravom smislu.

Tome su cilju posvećene i stranice ove knjige, koju je napisao jedan od hrvatskih slikara prema svojim skromnim sposobnostima, na temelju dugogodišnjeg izkustva i intenzivnog rada u čitavom našem likovnom razvoju.

Na dan Uzkrsa 1943.

INDEKS LIKOVNIH RADNIKA PREMA PERIODAMA

I. 1800.—1830.

Bogdanović Franjo (1790.—1830.)
Ćuić Miho (1770.—1812.)
Horvat Nikola (1826.)
Keller Antun
Kirin Josip (1781.—1849.)
Knežić Josip
Mertz
Mikša Jakov
Nakić-Vujanović
Neugas
Srna Juraj

II. 1830.—1860.

Andrić Vjekoslav (1832.—1864.)
Badovinac Marko (1771.—1851.)
Baldi Gregor
Brodnik Matija
Decker G.
Doljski-Daubači Franjica
Drioli Salghetti (1811.—1877.)
Felbinger Bartol (1785.—1871.)
Felbinger, sin Bartolov
Ferstner
Herlinger
Heinrich Th.
Jelenčić
Kaps
Karas Vjekoslav (1821.—1858.)
Kolombo Franjo
Kronbach
Lieder
Mančun P. (1803.—1880.)
Marjanović Stjepan (1802.—1860.)
Marković Bartol
Marović Anka (Venecija 1815.)
Martini R.
Matignani R.
Mihanović pl. Karolina (1847.)
Moses Wily
Novak pl. Ana
Paskvanin Mikula (1810—1867.)
Perišić
Porkerth V.
Rabula Josip
Rabula Valentin
Salghetti-Drioli (1811.—1877.)
Speranza
Stark
Stefanuti Petar
Stoss Pavao (1806.—1862.)
Strohberger
Stroy Michael (1803.—1871.)
Stürmer bar. Marija, rođ. Bedaković
Vogl
Zasche Ivan (1826.—1863.)
Ziegler

III. 1860.—1890.

Bollé Hermann (1845.—1826.)
Conrad-Hötzendorf pl. Franjo
Conrad-Hötzendorf pl. Hugo (1807.—1867.)
Donegani Vatroslav (1836.—1899.)
Jambrišak Janko
Klein Fr.
Kršnjavi Iso (1845.—1926.)
Mücke J. F. (1819.—1883.)
Münzberger
Mašić Nikola (1852.—1902.)
Novak E.
Ožegović bar. Ljudevit
Quiquerez Ferdo (1845.—1893.)
Rendić Ivan (1849.—1932.)
Waldinger Adolf (1843.—1904.)
Weingärtner Karl

IV. 1890.—1914.

Antonini Oto (otac i sin) (1889.)
Auer Robert (1873.)
Baranyai A.
Bastl Vjekoslav (1882.)
Bauer Bruno (1887.)
Bauda
Benedik Slavko
Bukovac Vlaho (1855.—1922.)
Bužan Joso (1873.—1936.)
Crnčić M. Cl. (1865.—1930.)
Čikoš-Sessia Bela (1864.—1931.)
Deutsch
Dešković Branislav (1885.—1939.)
Draganja Vinko (1856.—1926.)
Eckel Hektor
Ehrlich Hugo (1879.—1935.)
Fischer Ignjat (1871.)
Frangeš Robert (1872.—1940.),
Grahor Janko
Hruby
Holjac Janko
Hönigsberg L.
Iveković Oton (1869.—1939.)
Kalda i Štefan (1880.)
Kerdić Ivo (1881.)
Kirin Vladimir (1894.)
Kondrat Ferdo
Kovačević Ferdo (1870.—1927.)
Kovačić Viktor (1874.—1924.)
Krušlin Mihovil
Lubynski Rudolf (1873.—1935.)
Lenuci Milan
Maly
Marković Edo
Medović Mato Celestin (1857.—1919.)
Pavačić Franjo (1860.)
Pilar Martin (1861.—1941.)
Pisačić August
Račić Josip (1885.—1908.)
Raškaj Slava (1877.—1906.)
Rojc Nasta (1883.)
Šenoa Branko (1879.—1939.)
Šen Edo (1877.)
Tišov Ivan (1870.—1924.)
Valdec R. (1872.—1929.)
Vancaš (1859.—1932.)
Vidović Emanuel (1872.)

V. 1914.—1940.

Meštrović Ivan (1883.)
Rosandić Toma (1878.)
Krizman Tomislav (1882.)
Rački Mirko (1879.)
Kljaković Joza (1889.)
Becić Vladimir (1886.)
Uzelac Milivoj (1897.)
Varlaj Vladimir (1895.)
Gecan Vilko (1893.)
Trepše Marijan (1897.)
Tartaglia Marin (1894.)
Šulentić Zlatko (1893.)
Mijić Karlo (1887.)
Papp Petar (1893.)
Steiner Milan (1894.—1919.)
Režek Ivo (1898.)
Filakovac Vladimir (1893.)
Miše Jerolim (1893.)
Juhn Hinko (1891.—1939.)
Jean-Ivanović Robert (1889.)
Hotko Davorin (1890.)
Ćus Ferdo (1891.—1914.)
Turkalj Jozo (1890.—1943.)
Kršinić Frane (1897.)
Studin Marin (1895.)
Cota Frane (1898.)
Penić Dujam (1890.)
Mirković Ivan (1893.)
Augustinčić Antun (1900.)
Radauš Vanja (1906.)
Lozica Ivo (1910.—1943.)
Filipović Filip (1912.—1942.)
Antunac Grga (1906.)
Krstulović Andro (1912.)
Bakić Vojko
Matijević Marijan
Perić Pavao
Ivanković Rude
Bulić Bruno (1903.)
Crnobori Josip (1907.)
Generalić Ivan (1914.)
Gliha Oto (1914.)
Hegedušić Krsto (1901.)
Kastelančić A. (1911.)
Kopač Slavo (1913.)
Kovačević Edo (1906.)
Kovačević Br. (1911.)
Junek Leo (1899.)
Kuman A. (1902.)
Likan-Haueise (1910.)
Makanec M. (1908.)
Mezdjić Antun
Mujadžić O. (1903.)
Motika Ante (1902.)
Parač Vjekoslav (1904.)
Plančić J. (1899.—1930.)
Postružnik Oton (1900.)
Prica Zlatko (1920.)
Ružička K. (1899.)
Salopek Petar (1909.)
Stupica G. (1918.)
Summerecker S. (1897.)
Svečnjak V. (1906.)
Šeferov Vilko (1895.)
Šeremet Ivo (1900.)
Šestić Lj. (1900.)
Šimunović Fr. (1908.)
Šohaj Sl. (1908.)
Tomašević E. (1897.)
Tompa Kamilo (1902.)
Vaić Fedor (1910.)
Veža Mladen (1916.)
Zorman J. (1902.)
Babić Ljubo (1890.)

POPIS ARHITEKTA I GRADITELJA

(1914.—1940.)

Auer B. (1899.)
Antolić Vl. (1913.)
Badovinac Ilija (1900.)
Bahovac
Bartolić I. (1912.)
Bilinić Harold
Bon Branko (1912.)
Bauer
Denzler Juraj (1896.)
Freudenreich A. (1892.)
Gaj Ljudevit (1910.)
Galić Drago (1907.)
Gomboš Stj. (1895.)
Ibler Drago (1893.)
Ivačić Marijan (1903.)
Jamnicky Velimir (1910.)
Haberle Marijan (1908.)
Hribar Stjepan (1890.)
Horvat Lavoslav (1901.)
Kavurić Zv. (1902.)
Kovačević Milovan (1905.)
Muršec Vjekoslav (1897.)
Neidhardt Juraj (1901.)
Planić Stjepan (1900.)
Pavešić Zvonimir (1907.)
Pičman Josip (1905.—1937.)
Rašica Boško (1912.)
Steinmann Egon (1901.)
Strižić Zdenko (1902.)
Tomičić Milan (1894.)
Turina Vlad. (1913.)
Ullrich A. (1902.)
Vrbanić Vido (1910.)
Vrkljan Zvon. (1902.)

POPIS ZNAČAJNIJIH LIKOVNIH IZLOŽBA U ZAGREBU 1901.—1941.*

1901: C. Medović, — O. Iveković (UP).
1903: E. Vidović (UP), — Izložba umjetničkog kamenopisa (UP).
1905: Izložba družtva umjetnosti (UP), — »Manes« (UP), — Meštrović (UP).
1907: Umjetnička izložba (UP).
1909: Izložba hrv. družtva umjetnosti (UP), — Crnčić, Krušlin, Babić (slika: more sa Plasa) (UP), — Otvorenje Salona Ulrich (Prva izložba Babić, Simonović).
1910: Meštrović, Rački (UP).
1911: Izložba hrv. družtva umjetnosti (UP), Nasta Rojc (UP), — Krizman (SU), — Iveković (SU), — Jurkić (SU), — Medulić (ciklus kralj. Marka) (UP).
1912: Izložba grafičara (Schmutzer, Orlik, Unger, Roux, Lieberwein, Rački, Crnčić, Petrović, Krizman i njeg. škola) (UP), — Benković (SU), — Kraljević (SU).
1913: Krušlin (SU), — Babić (UP), — Deškovič (SU), — Vanka (SU), — Rosandić (UP).
1915: »Proljetni salon« (SU).
1917: R. Auer (SU), — Uvodić (SU), — Rašica (SU), — Iveković (ratna) (SU), — Vera Nikolić (SU), — Ferdo Kovačević (SU).
1918: Crnčić (SU), — Iveković (SU), — »Proljetni salon« (SU), — Prva izložba Josipa Račića (otvorenje Moderne Galerije) MZU.
1919: »Lada« (UP), — Šumanović (UP), — Becić (SU), — »Proljetni salon« (MZU), — Kljaković (MZU).
1920: »Proljetni salon« (MZU), — Kljaković (MZU), — »Lada« (UP), — Mijić (SU), — Pallavicini (SU).
1921: »Proljetni salon« (UP), — O. Iveković (SU), — Gecan (SU), — Vidović (SU), — Kralj (UP).

---

* Popis sastavljen od radne zajednice povjestničara umjetnosti u Muzeju za umjetnost i umjetni obrt uz konačnu redakciju piščevu.

Kratice za mjesto priredbe: Umjetnički paviljon (stari) UP. — Akademija Akd. — Muzej za umjetnost i obrt MZU. — Salon Ulrich SU. — Zagrebački zbor ZZ. — Glasbeni zavod GZ. — Meštrovićev paviljon MP. — Salon Bačić SB. — Moderna galerija MG. — Zadruga hrv. umjetnika ZH.

1922: M. Gjurić (UP), — Šenoa (SU), — Jurkić (SU), — »Proljetni salon« (UP).

1923: »Proljetni salon« (UP), — »Nezavisni umjetnici« (Babić, Becić, Gecan, Konjović, Tartaglia, Trepše, Uzelac, Varlaj, Milunović, Bijelić, Job) MZU. — Izložba riečke slikarske umjetnosti (SU). — Junek (SU).

1924: O. Iveković (SU), — M. C. Crnčić (SU).

1925: »Grupa četvorice« (Uzelac, Gecan, Trepše, Varlaj) UP., — Crnčić (SU), — Auer (SU), — Krizman (SU), — Kralj (UP).

1926: Hanzen (SU), — Izložba grafičara (Augustinčić, Grdan, Pečnik, Postružnik, Mujadžić, Tabaković) SU., — Kučera-Buchmeister (SU), — Jama (SU), — Krizman (SU), — Francuska grafika (UP), — Izložba ruske kolonije u Zagrebu (SU), — »Djelo« izložba umjetnog obrta (SU).

1927: Šulentić (SU), — Postružnik, Tabaković (SU), — Izložba grafičke umjetnosti (UP), — Krizmanić (SU), — »Proljetni salon« (UP).

1928: »Proljetni salon« (UP), — Suvremena britanska umjetnost (UP), — Suvremena francuzka umjetnost (UP), — »Nova Grupa« (Babić, Becić, Miše, Vanka) (SB), — Petar Dobrović (UP), — Krizmanić (SU).

1929: »Grupa trojice« (Babić, Becić, Miše) UP., — Aralica (SU), — Crnčić (SU), — Šestić (SU), — Parač (SU), — Kršinić (SU), — Izložba grafičke umjetnosti, SU, — Izložba »Ex libris« (SU), E. Vidović (UP), Jakopič (UP), — »Zemlja« (Augustinčić, Grdan, Hegedušić, Ibler, Junek, Kršinić, Mujadžić, Postružnik, Ružička, Tabaković) SU., — A. Kuman (SU).

1930: Suvremena francuska umjetnost (UP), — »Grupa trojice« (UP), — Klub likovnih umjetnica (UP), — Zurunić-Cuvaj (SU).

1931: »Zemlja« (UP), — Posmrtna izložba Plančića (SU).

1932: Parač (SU), — Georg Grosz (UP), — »Grupa trojice« i Pechstein (UP), — »Zemlja« (UP), — Krizman (SU), — Meštrović (UP), — Šestić (SU), — Makanec (SU).

1933: Izložba suvremene francuske umjetnosti (UP), — »Zemlja« (UP), — Konjović (SU), — Aralica (SU), — »Grupa trojice« i Motika, Pavlovac, Skoczylas (UP), — Šulentić (UP), — Mujadžić (SU), — A. Kuman (SU).

1934: Izložba zagrebačkih umjetnika (UP), — Maserell (povodom otvor. Moderne Galerije) MG., — Retrospektivne izložbe »Stotinu godina hrvatske umjetnosti« (Akd), — Vanka (SU), — »Grupa trojice« i gosti (Bulić, Šohaj) UP., — »Zemlja« (UP), — Jurkić (SU), — Tabaković (SU), — Papazov (MG).

1935: Izložbe zagrebačkih umjetnika (UP), — Cata Dujšin (SU), — Junek (MG), — Šimunović (SU), — Klub likovnih umjetnica (UP), — »Grupa trojice« i gosti (Bulić, Pavlovac, Šohaj, Šeremet, Hermann, Tomašević) UP., — Motika (SU), — Marčić (SU), Šipek (SU), Šen i Kovačević (Regulacija Kaptola) SU., — Frangeš-Mihanović (Akd), — Ličenovski (SU).

1936: Izložba zagrebačkih umjetnika (UP), — Krušlin (SU), — Likan (ZH), — »Novi hudožnici« (UP), — Trepše (SU), — Generalić, Mraz, Virius (SU), — K. Kollwitz (UP), — Rašica (SU), — Tomerlin (SU), — Uzorinac (SU), — Izložba hrvatskih umjetnika (Babić, Becić, Bulić, Kovačević, Režek, Tomašević) UP., — Krizman (SU), — Gjorgjević, Ehrlich (SU), — Josip Horvat (SU).

1937: »Zagrebački umjetnici« (Gecan, Junek, Šimunović, Tartaglia) UP., — Miše (UP), — Bogdanović (SU), — Penić (ZZ), — Zadruga hrv. likovnih umjetnika (UP), — Hrvatski umjetnici (Antunac, Augustinčić, Babić, Becić, Bulić, Hermann, Junek, Kerdić, Motika, Režek, Šeferov, Šohaj, Tomašević) UP., — Izložba grafičke zbirke (Gavarni, Guys, Beaumont), — Postružnik (SU), — Vidović (SU), Krizman (SU), — Martinovski (SU), — Crnobori (SU).

1938: Vidović (UP), — Babić (GZ), — »Pola vieka hrvatske umjetnosti« (MP), — Sosnovski (SU), — »Mala ženska antanta« (UP), — Veža, Kopač (SU), — Nasta Rojc (SU).

1939: Posmrtna izložba C. Medovića (MP), — Cara, Černigoj (SU), — Filakovac (MP), — Klub likovnih umjetnica (MP), — Gecan (SU), — Šimunović (SU), — Trepše (SU), — Radauš (SU), — Svečnjak (UP), Mijić (SU), — »Grupa hrvatskih umjetnika« (Babić, Generalić, Hegedušić Krsto, Hegedušić Željko, Kovačević, Mušić, Gjorgjević, Radauš, Svečnjak, Stupica, Tomašević, Tomašević Ernest, Tompa-Ehrlich, Tompa K., Vaić) UP., — Crnobori (MP).

1940: Izložba francuske umjetnosti (MP), — Moderni madžarski slikari (UP), — Motika (SU), — Izložba hrvatskih umjetnika (MP), — Detoni (MP), — Miše (UP), — Izložba suvremene francuske grafike i tapiserije (MP), — Grupa hrvatskih slikara (MP).

1941: Izložba družtva zagrebčana (UP), — Dužanec (SU), — Kurt Lahs (SU), — J. Horvat (SU), — Zadruga hrv. likovnih umjetnika (UP), — Marčić (SU), — Švigelj (SU), — Likan (MP), — Izložba hrvatskih umjetnika (MP).

POPIS SLIKA:

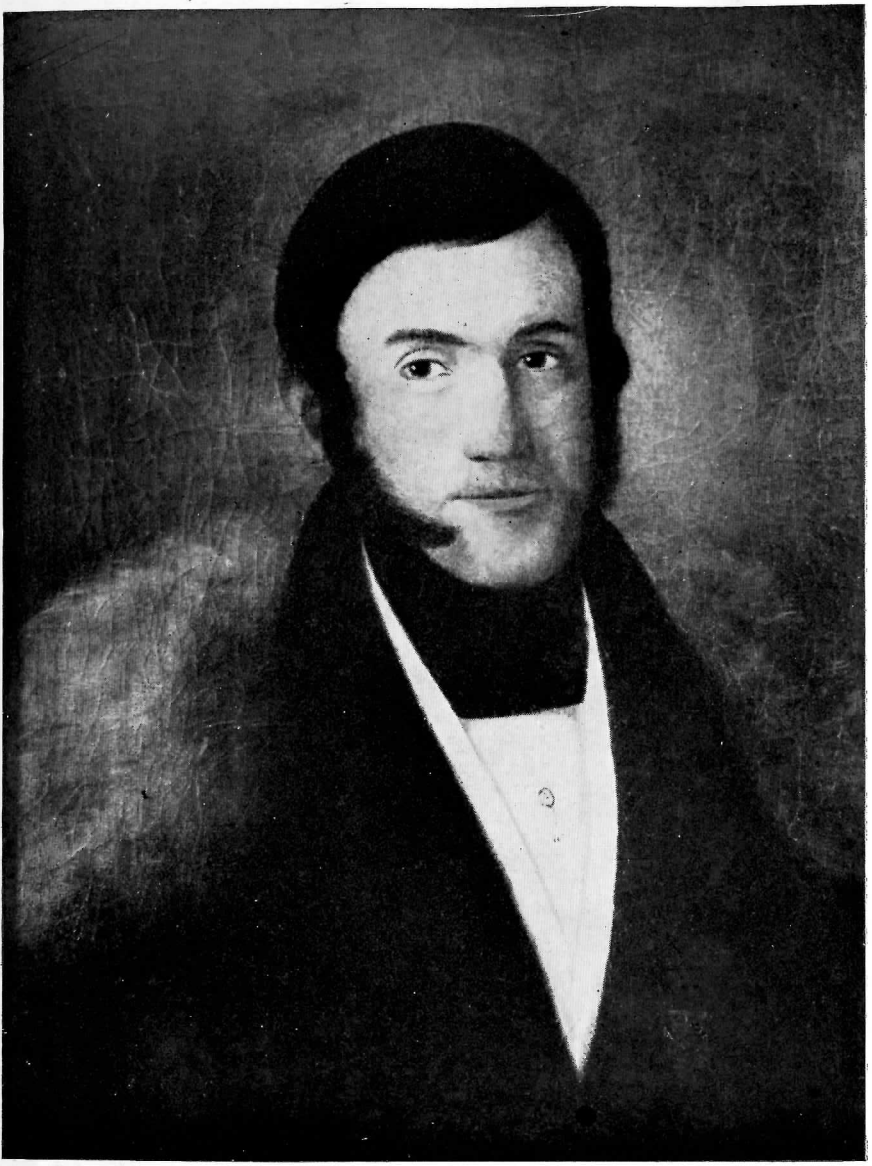
1. B. Felbinger — Narodni dom
2. Nepoznati slikar prve polovice XIX. vieka — Portret Fr. Kružića
3. Nepoznati slikar — Dječak (A. Matošić gradski sudac)
4. Vj. Karas — Rimljanka (Arheologijski muzej)
5. Vj. Karas — Portret dječaka (Strossmayerova Galerija)
6. M. Stroy — St. Vraz
7. I. Zasche — Brinjanke (Grafička zbirka)
8. A. Waldinger — Šetnja u šumi
9. F. Quiquerez — Autoportret (Arheologijski muzej)
10. I. Kršnjavi — Studija
11. N. Mašić — Ličanin(Strossmayerova Galerija)
12. I Rendić — Kačić-Miošić
13. Vl. Bukovac — Guslač
14. Vl. Bukovac — Detalj sa Gundulićeva sna (Strossmayerova Galerija)
15. C. Medović — Glava starice (Moderna galerija, Split)
16. B. Csikos-Sesia — Pieta (Strossmayerova Galerija)
17. B. Csikos-Sesia — Iz »Apokalipse« (Monotyp)
18. Crnčić M. Cl. — Djevojčica
19. Crnčić M. Cl. — Drivenik (bakropis)
20. F. Kovačević — Sa Save
21. R. Frangeš-Mihanović — Portret majke
22. R. Frangeš-Mihanović — Bik
23. R. Valdec — Strossmayer (Strossmayerova Galerija)
24. I. Kerdić — Medalje (P. Dobrović)
25. J. Račić — Gospodja u crnom
26. J. Račić — Pont des Arts (zbirka Dr. Sl. Flögel)
27. J. Račić — Dječak
28. J. Račić — Autoportret
29. M. Kraljević — Autoportret
30. M. Kraljević — Mala s bebom
31. V. Kovačić — Sv. Blaž
32. V. Kovačić — Nacrt za Burzu
33. I. Meštrović — Ženski torzo (Sjećanje)
34. I. Meštrović — Glava majčina (bronza)

35. I. Meštrović — Moja majka (kamen)
36. I. Meštrović — Magdalena (kamen)
37. I. Meštrović — Mati i diete (kamen)
38. T. Krizman — Pastirica (bakropis)
39. M. Rački — Haron (crtež)
40. J. Kljaković — Ljepota i umjetnost (crtež) (Družtvo za podizanje radiona i domova mladim umjetnicima)
41. J. Kljaković — Navještenje
42. Vl. Becić — Portret M. Kraljevića 1907. (Zbirka Dr. S. Flögela)
43. Vl. Becić — Portret sina
44. M. Tartaglia — Iz Orebića (Moderna Galerija)
45. Zl. Šulentić — Primorski pejzaž
46. J. Miše — Djevojčica (crtež)
47. M. Uzelac — Autoportret (crtež)
48. M. Uzelac — Portreti (Berba)
49. J. Turkalj — Akt (Posljednji rad, Strossmayerova Galerija)
50. Fr. Kršinić — Na odmoru (kamen)
51. J. Plančić — Iz pariškog predgradja (Moderna Galerija)
52. Sl. Šohaj — Starica (Strossmayerova Galerija)
53. A. Motika — Luka (crtež)
54. E. Tomašević — Sa Brača (crtež)
55. Fr. Šimunović — Crtež
56. Ot. Postružnik — Crtež (linorez)
57. K. Hegedušić — Miholanski bogci
58. K. Hegedušić — Marička Vugrek
59. I. Generalić — Pred oluju (slika na staklu)
60. I. Lozica — Seljanka (bronza) (Moderna Galerija)
61. A. Augustinčić — Krist
62. A. Augustinčić i Salić (arh.) — Skica za spomenik Pilsudskom (sadra)
63. A. Augustinčić — Prelja (bronca)
64. V. Radauš — Lisinski (bronca)

SADRŽAJ:

Uvod 5
Pučka umjetnost 19
Prvo doba (1800.—1830.) 31
Drugo doba (1830.—1860.) 39
Treće doba (1860.—1890.) 64
Početak XX. vieka 183
Indeks likovnih radnika prema periodama 241
Popis arhitekta i graditelja 244
Popis značajnijih likovnih izložba u Zagrebu 1901.—1941. 245
Popis slika 246

B. FELBINGER NARODNI DOM



NEPOZNATI SLIKAR
prve polovice XIX. vieka

PORTRET FR. KRUŽIĆA

NEPOZNATI SLIKAR
prve polovice XIX. vieka

DJEČAK
(A. Matošić gradski sudac)

J. KARAS RIMLJANKA

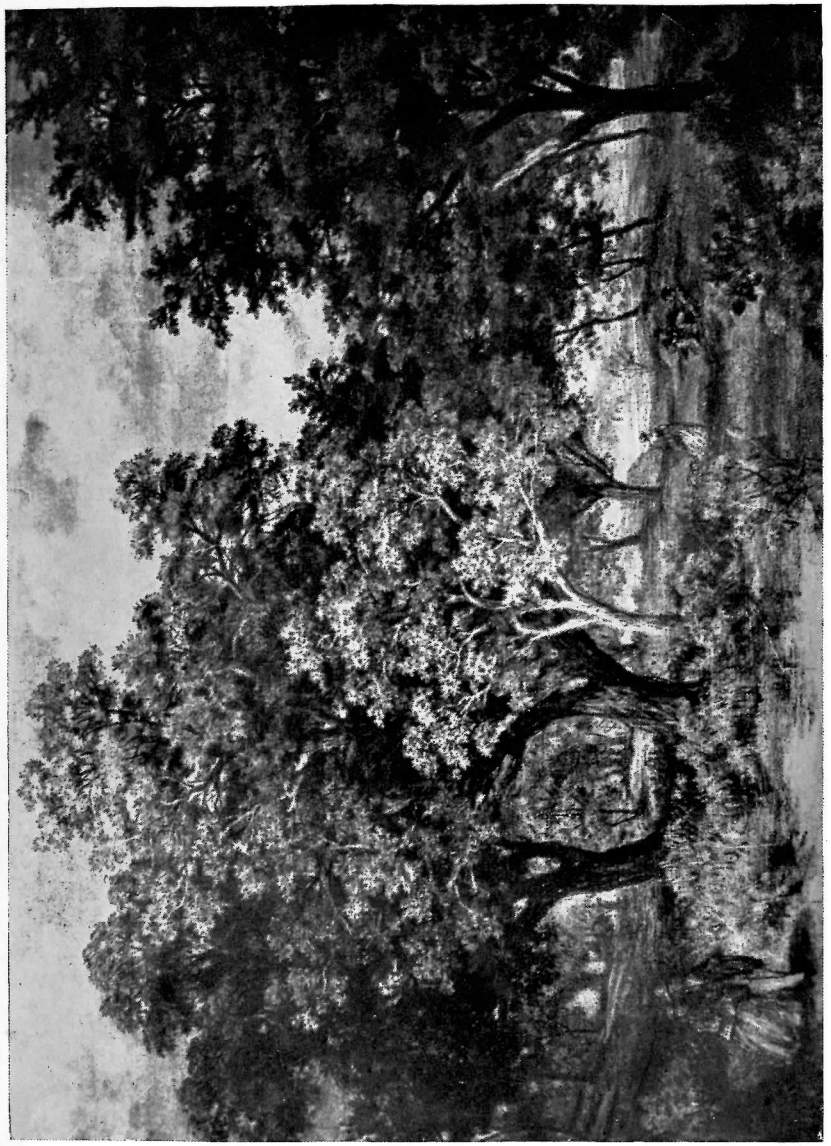
VJ. KARAS PORTRET DJEČAKA
(Strossmayerova Galerija)

M. STROY

ST. VRAZ

I. ZASCHE

BRINJANKE (crtež za sliku)
(Grafička zbirka Zagreb)



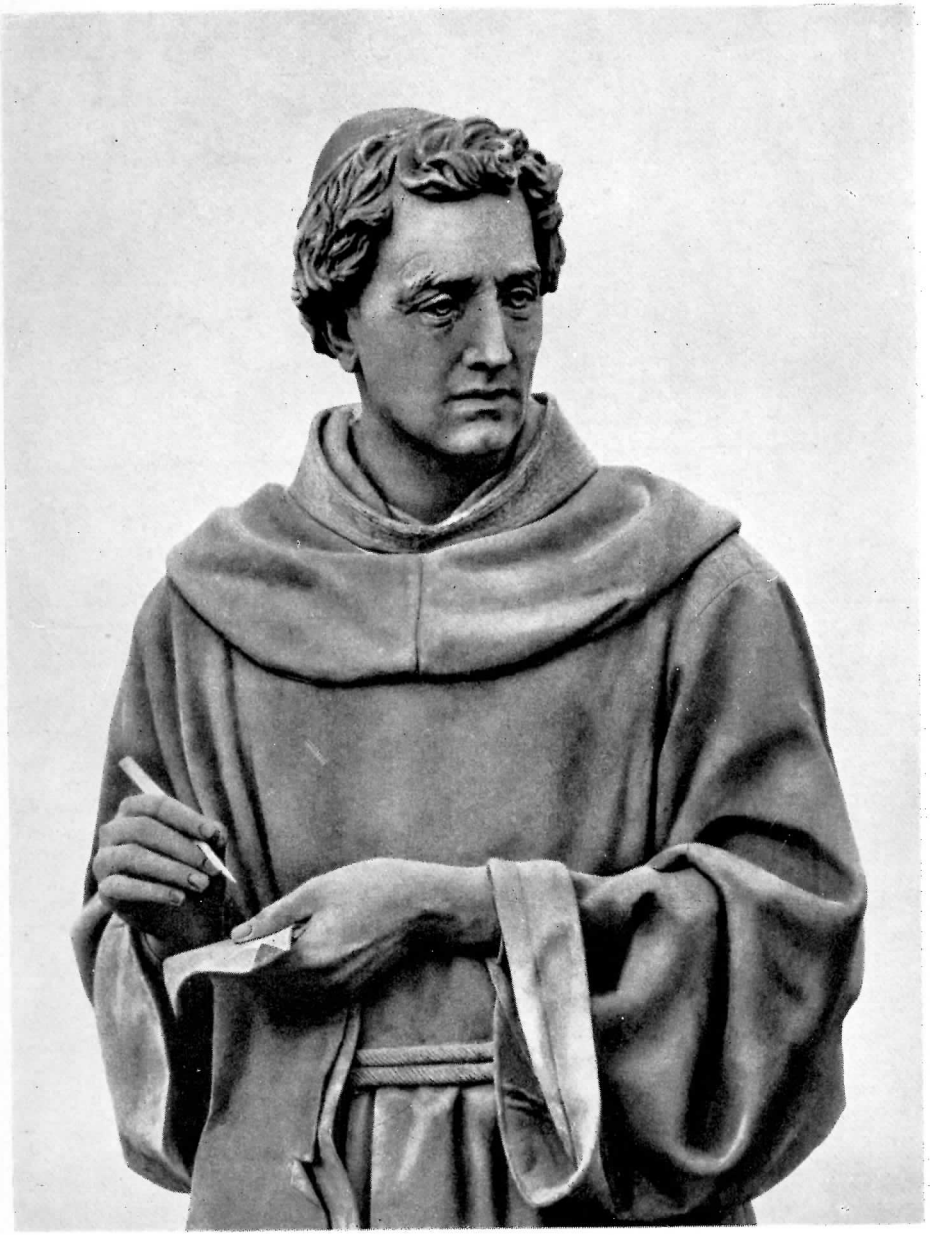
A. WALDINGER — ŠETNJA U ŠUMI

F. QUIQUEREZ — AUTOPORTRET
(Arheologijski muzej)

I. KRŠNJAVI STUDIJA

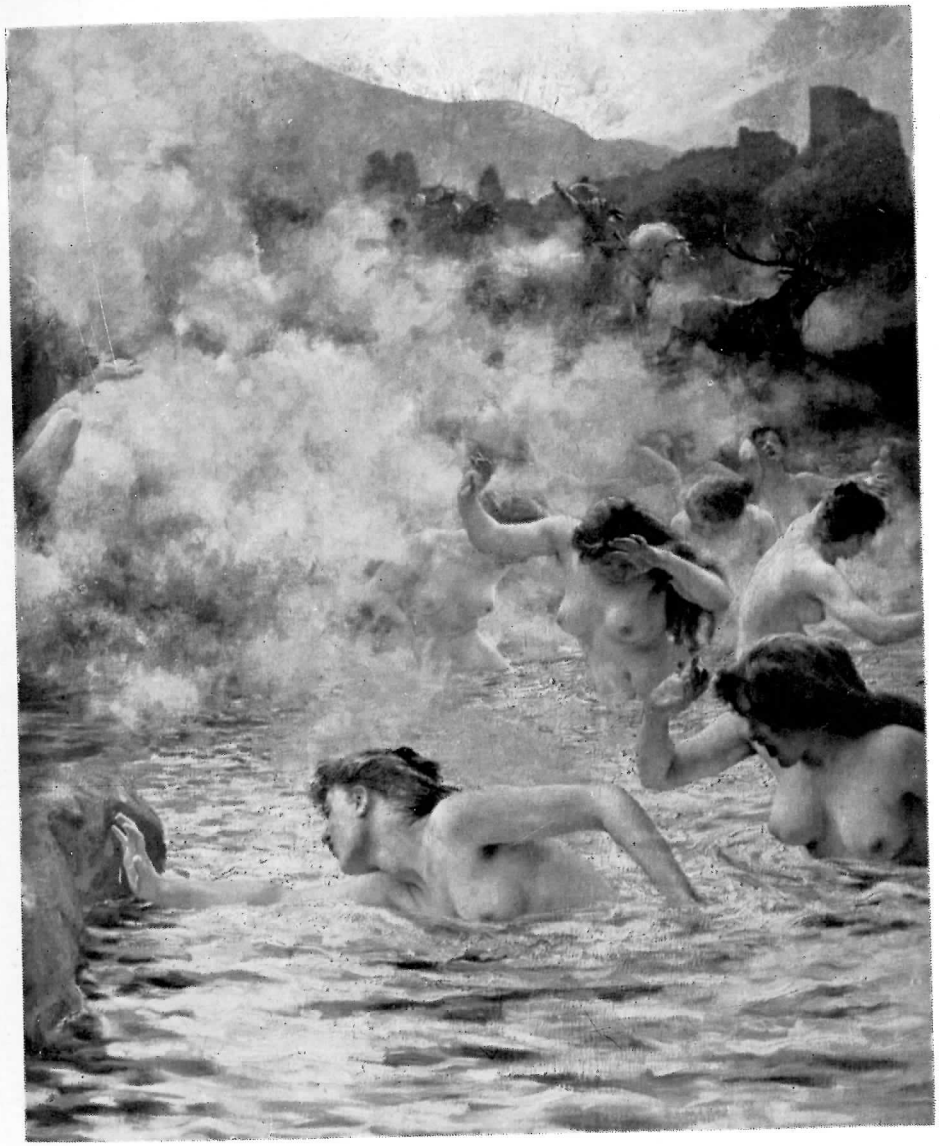
N. MAŠIĆ

LIČANIN
(Strossmayerova Galerija)



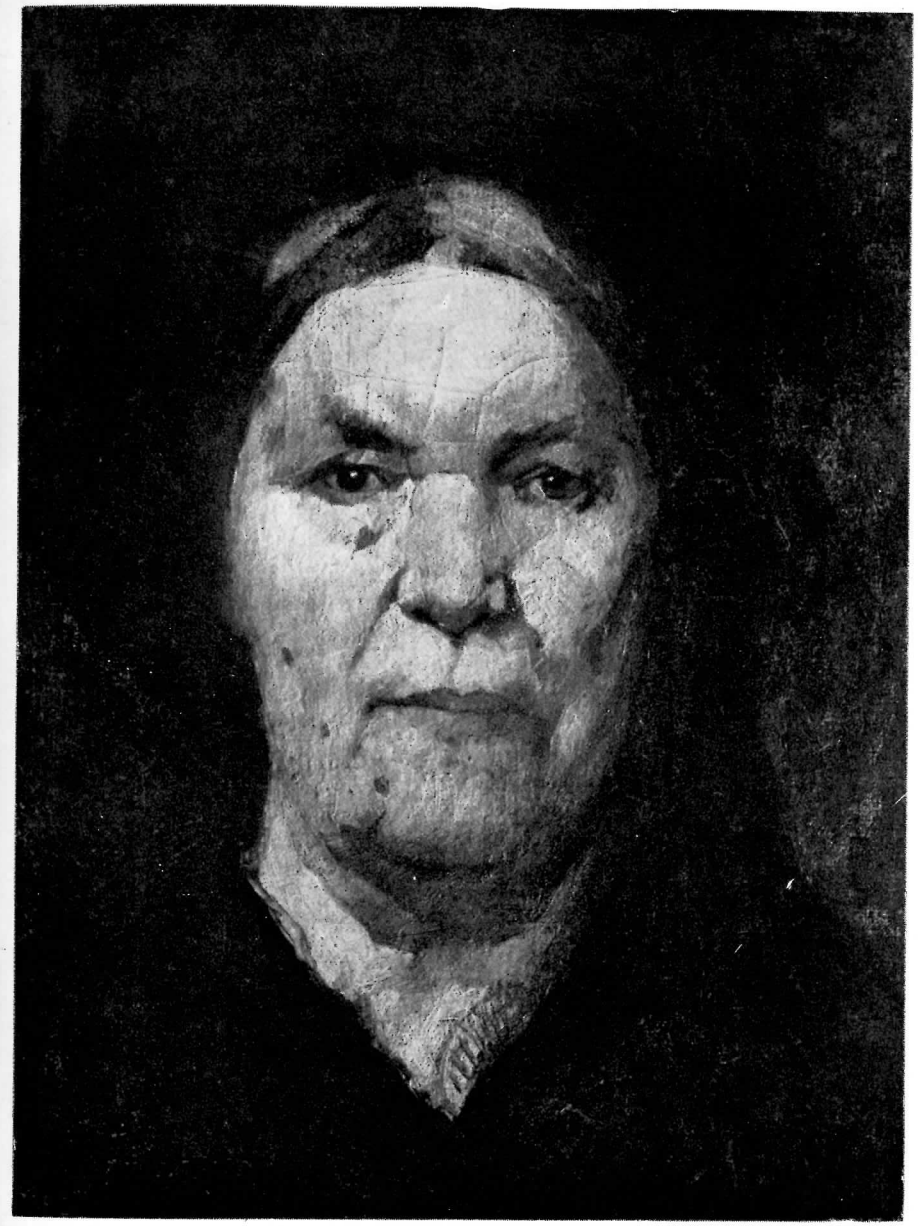
I. RENDIĆ KAČIĆ-MIOŠIĆ

VL. BUKOVAC GUSLAČ



VL. BUKOVAC

DETALJ SA GUNDULIĆEVA SNA



C. MEDOVIĆ

GLAVA STARICE
(Moderna Galerija Split)

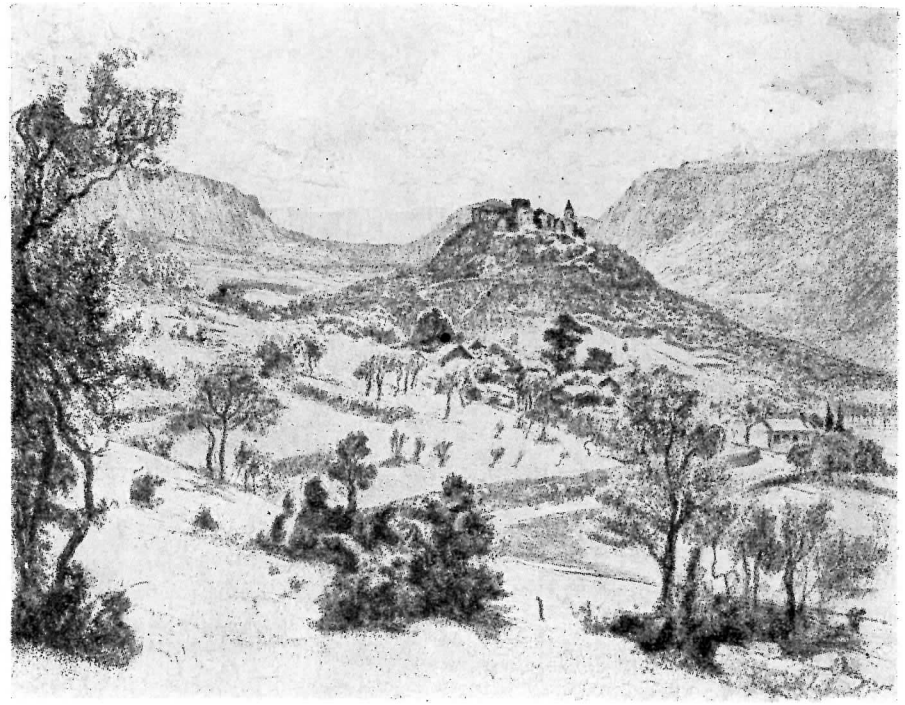
B. CSIKOS-SESIA

PIETA
(Strossmayerova Galerija)

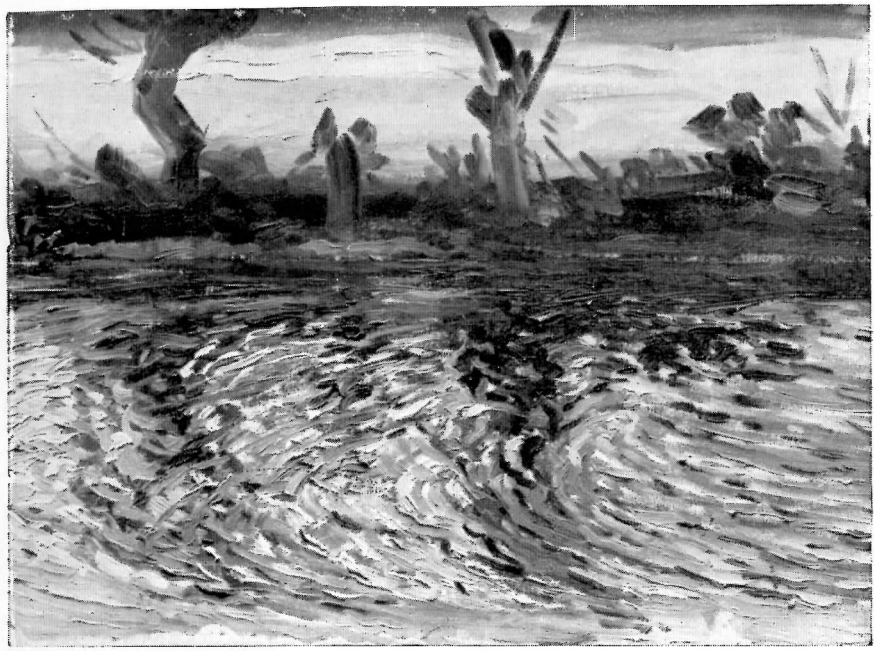
B. CSIKOS-SESIA

IZ »APOKALIPSE«

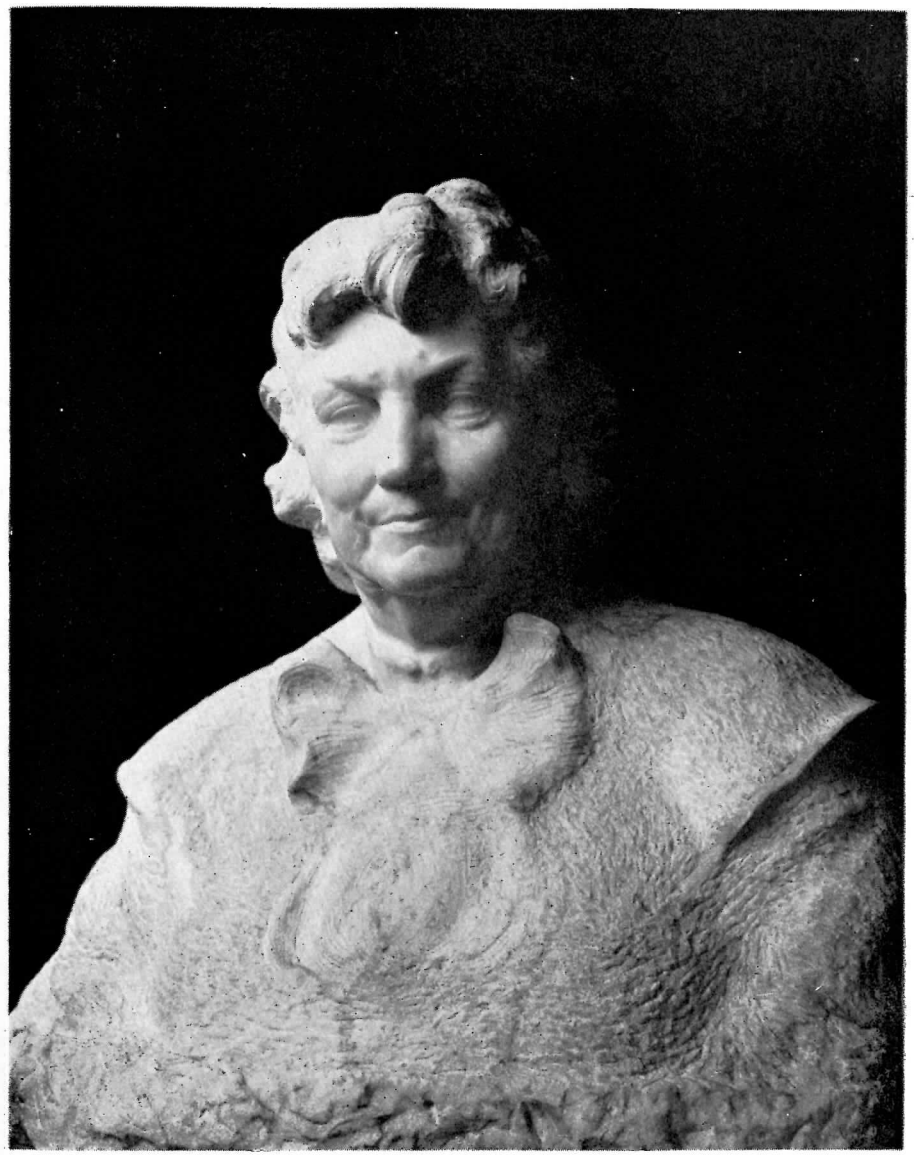
CRNČIĆ M. CL. DJEVOJČICA



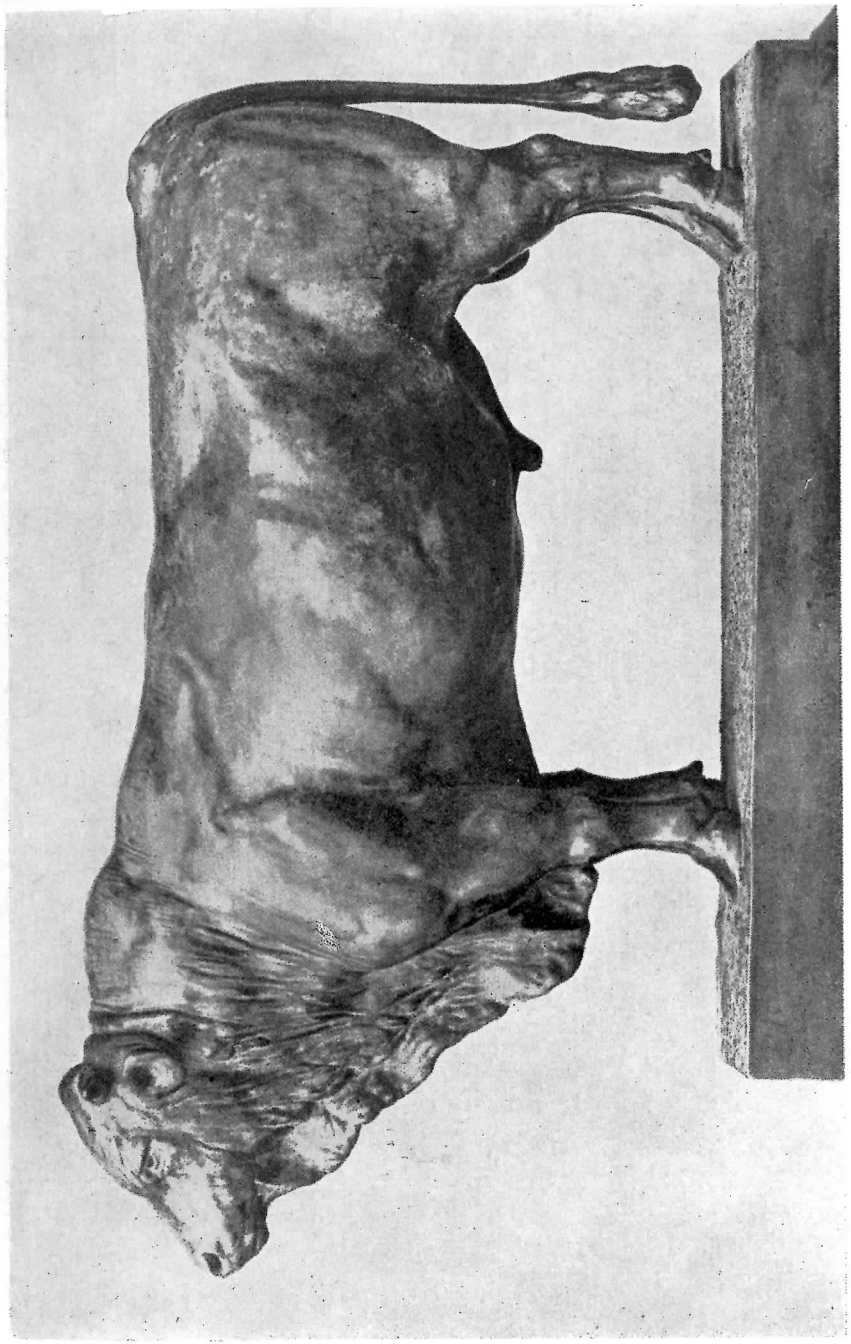
M. CL. CRNČIĆ DRIVENIK (bakropis)



F. KOVAČEVIĆ SA SAVE



R. FRANGEŠ — MIHANOVIĆ PORTRET MAJKE



R. FRANGEŠ — MIHANOVIĆ

BIK

R. VALDEC

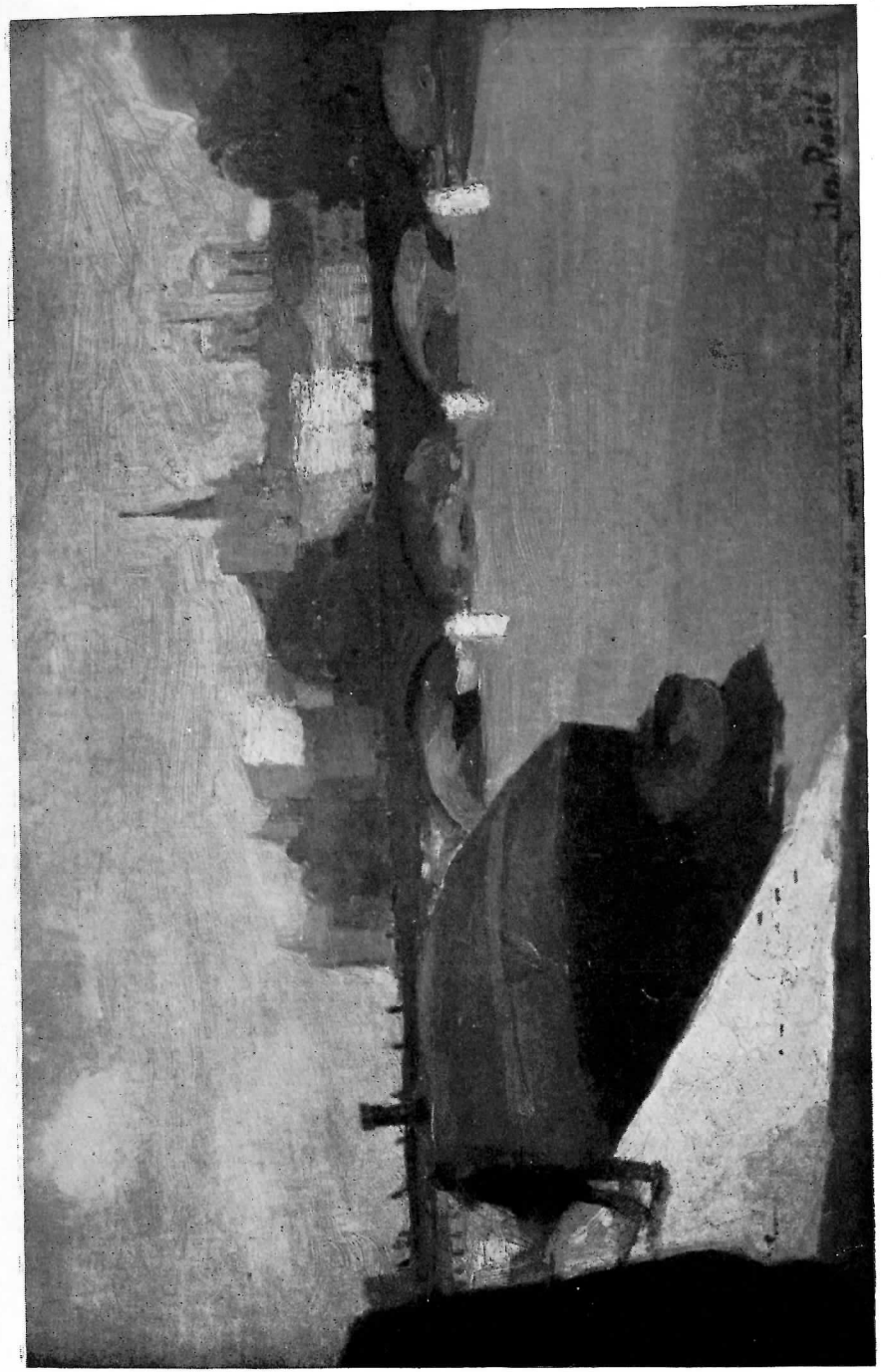
STROSSMAYER
(Strossmayerova Galerija)

MEDALJE (P. Dobrović)

I. KERDIĆ

J. RAČIĆ

GOSPOĐA U CRNOM
(Moderna galerija)

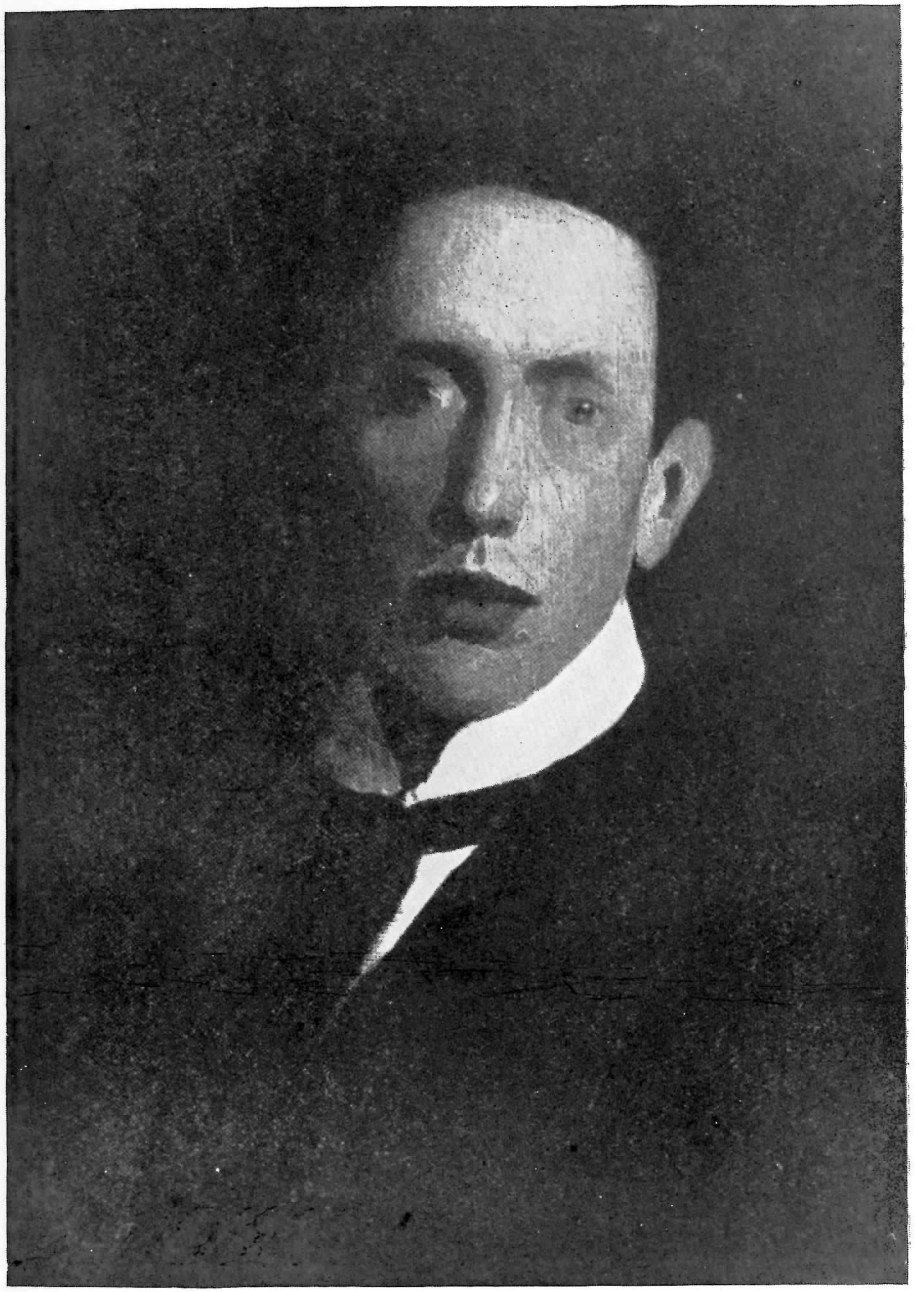


J. RAČIĆ

PONT DES ARTS
(Zbirka Dr Sl. Flögel)

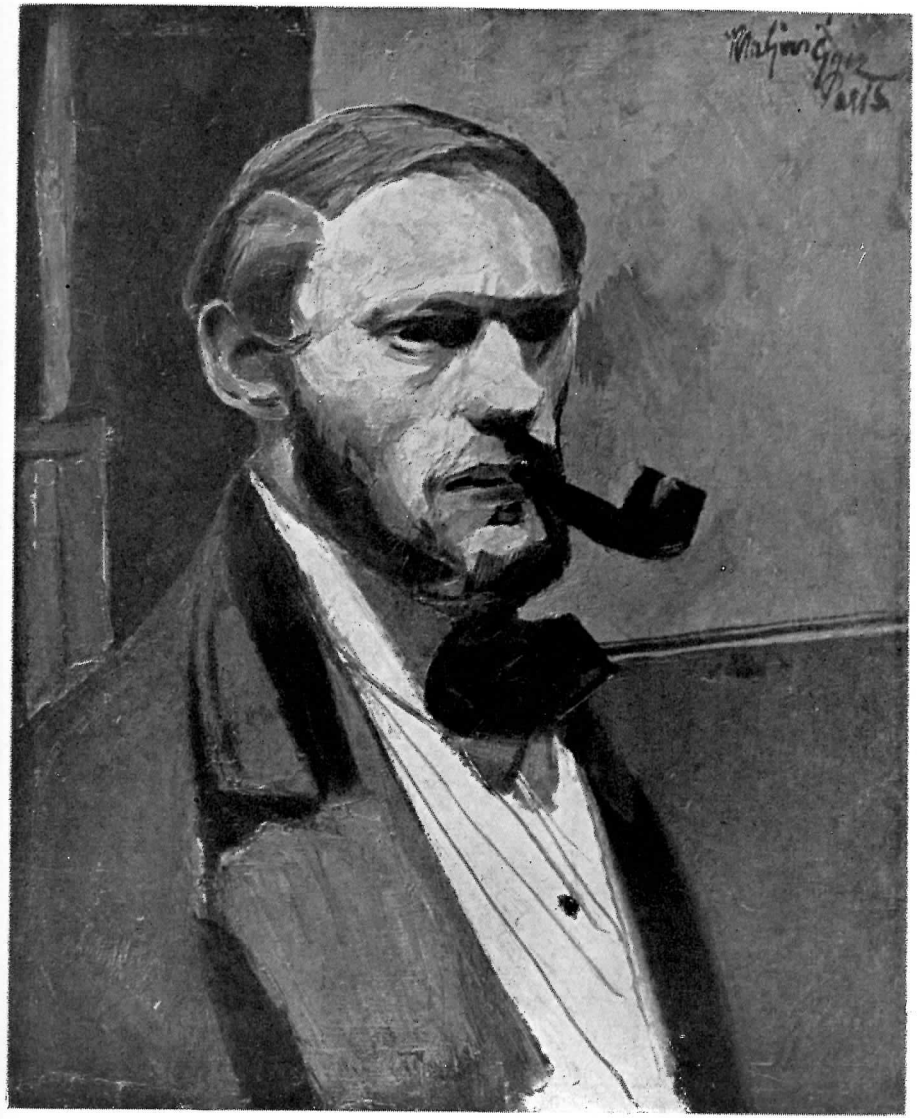
J. RAČIĆ

DJEČAK



J. RAČIĆ

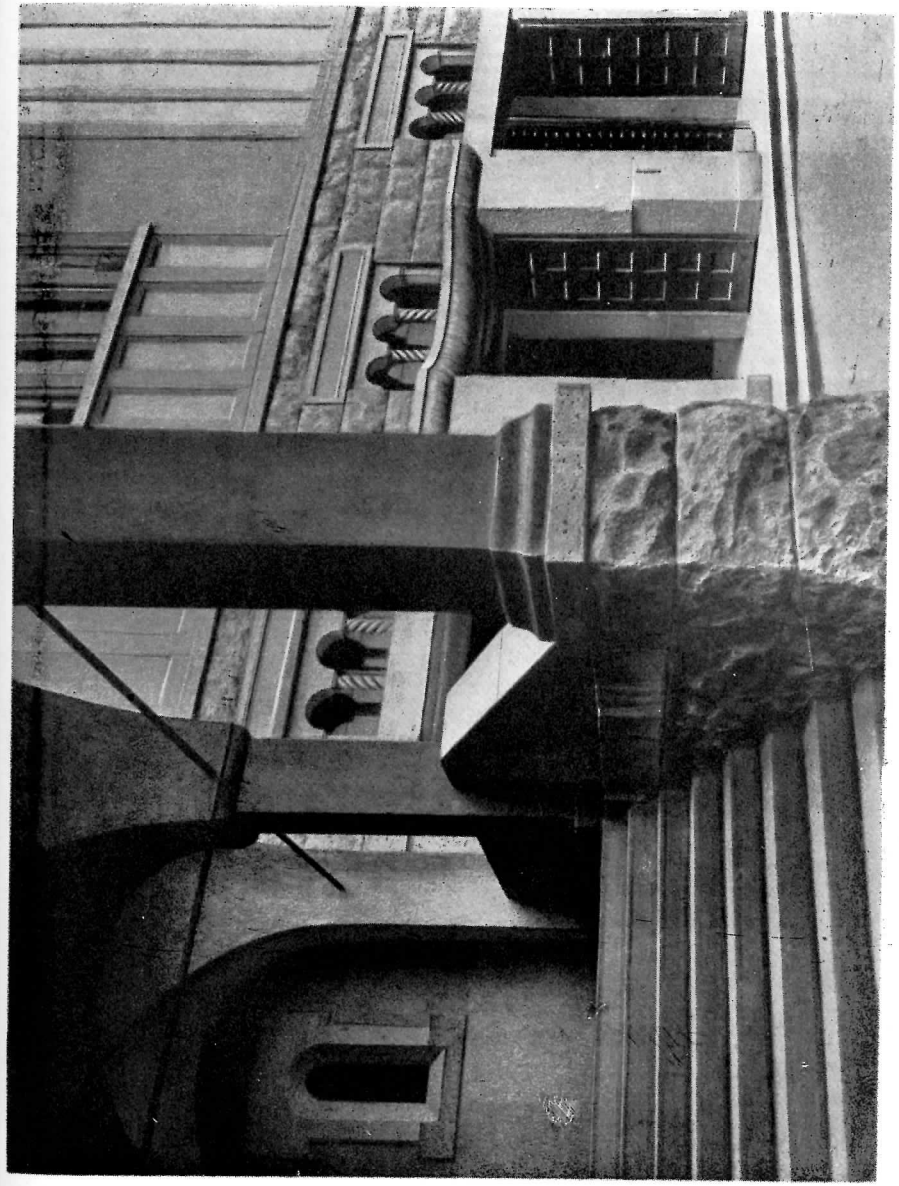
AUTOPORTRET
(Moderna Galerija)



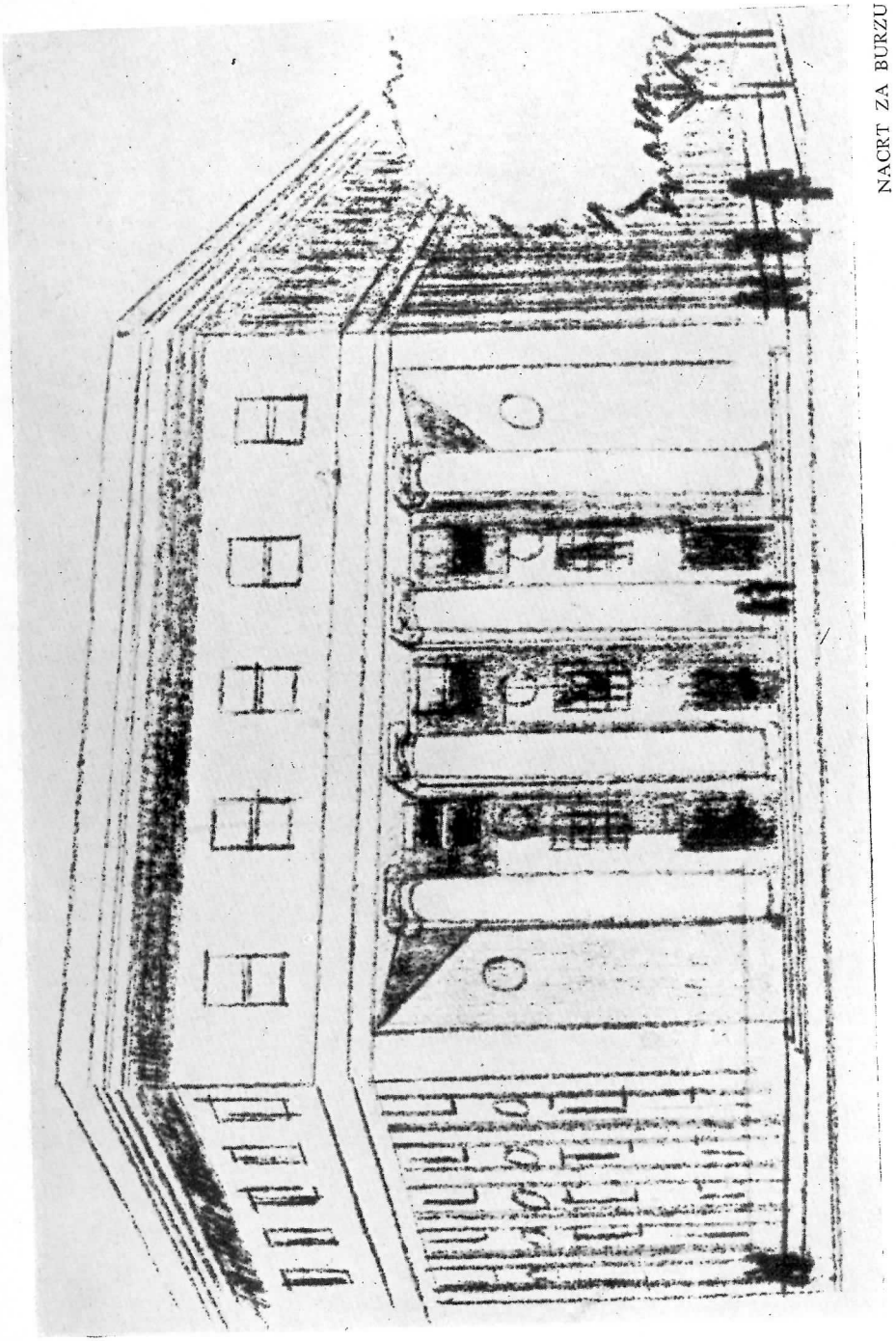
M. KRALJEVIĆ

AUTOPORTRET

M. KRALJEVIĆ MALA S BEBOM

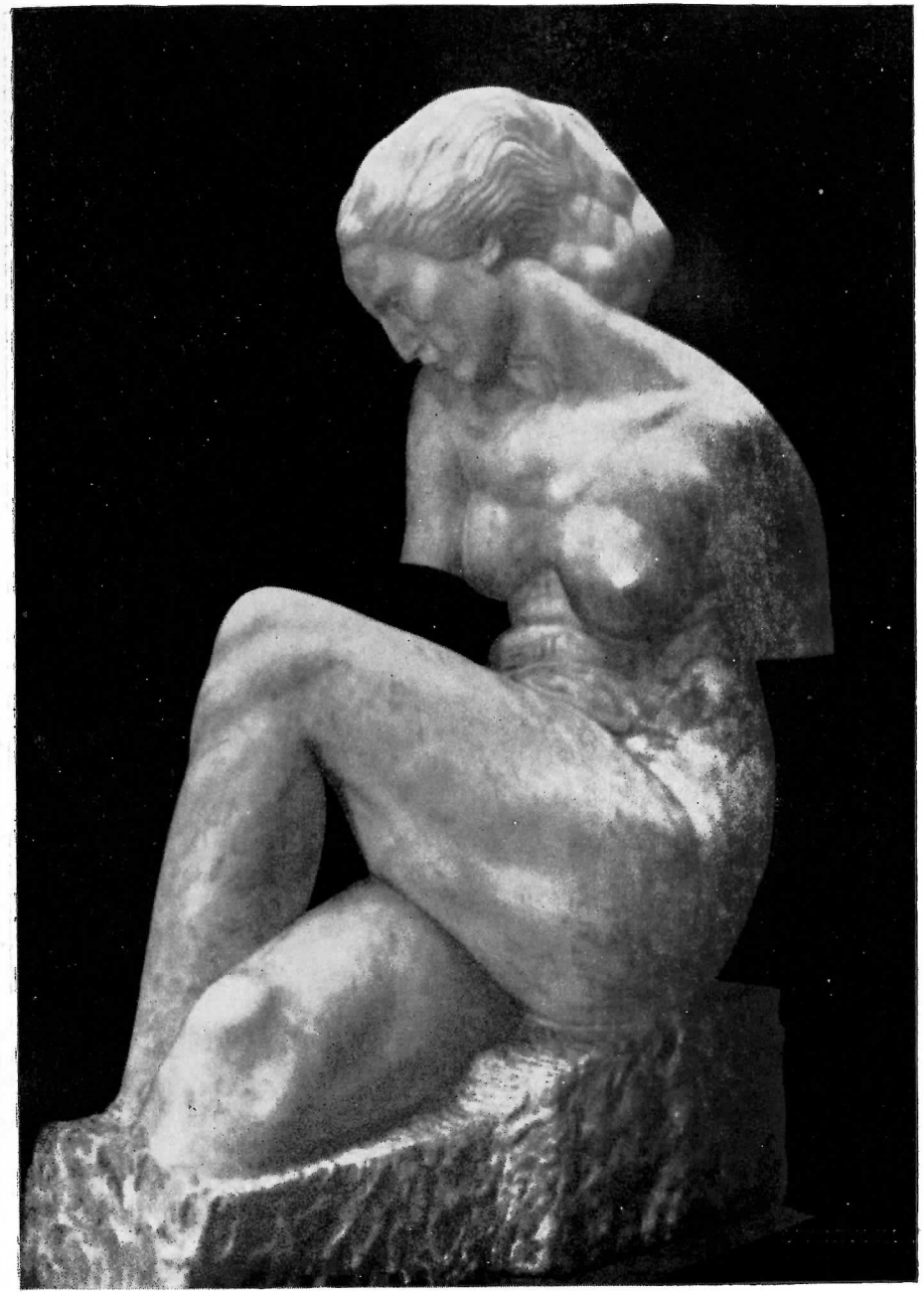


V. KOVAČIĆ ŠV. BLAŽ



NACRT ZA BURZU

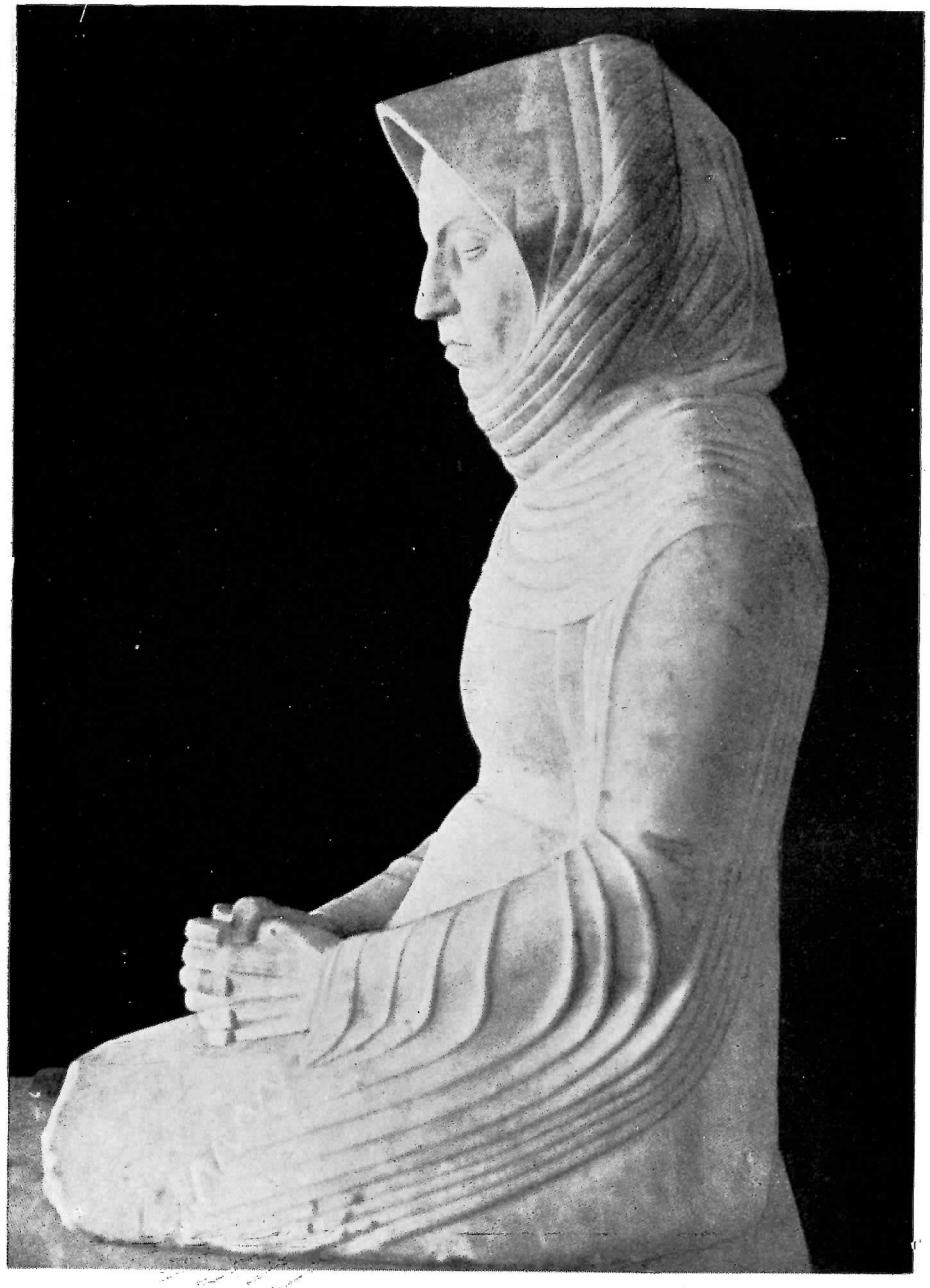
V. KOVAČIĆ



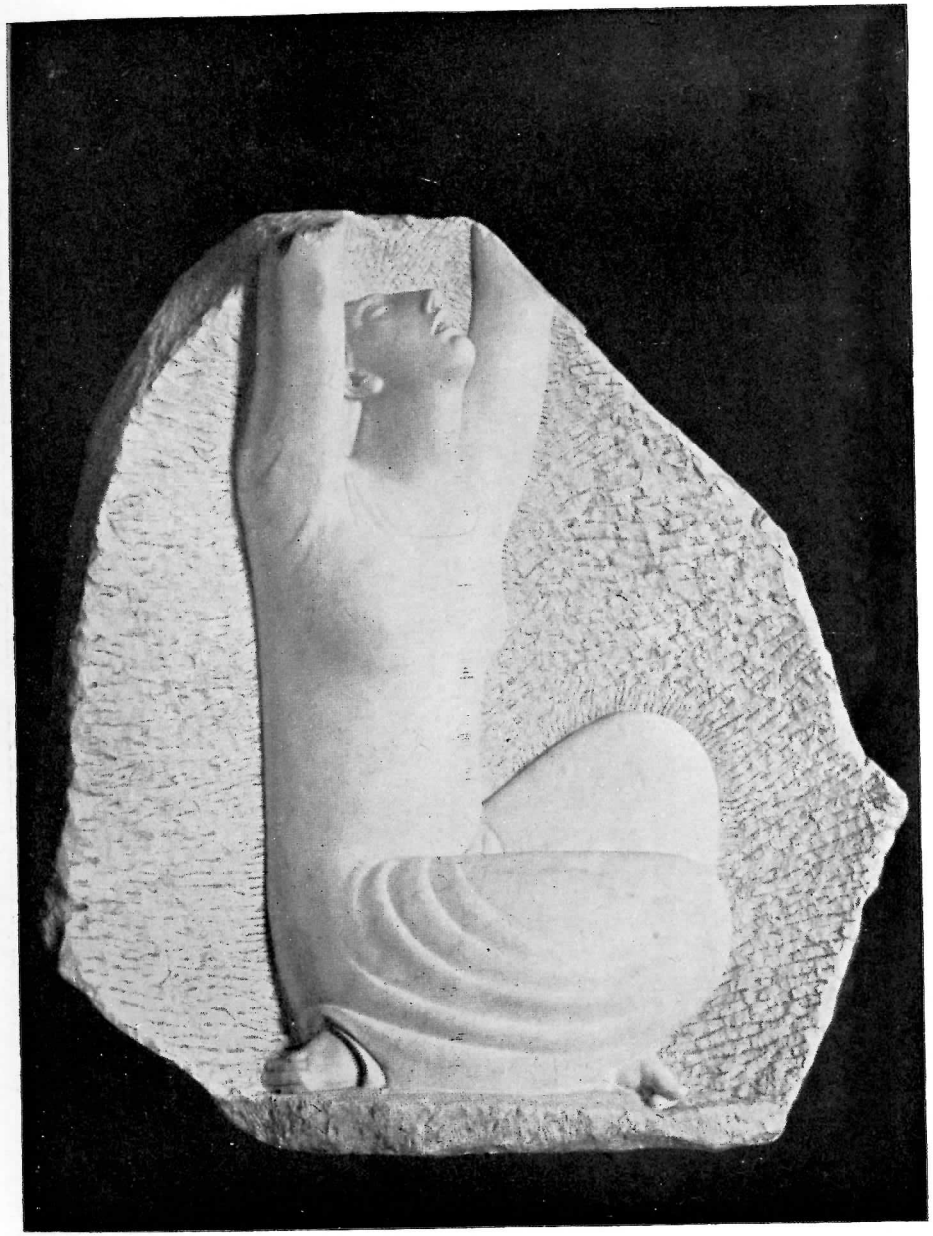
I. MEŠTROVIĆ

ŽENSKI TORZO (SJEĆANJE)

I. MEŠTROVIĆ GLAVA MAJČINA (bronca)

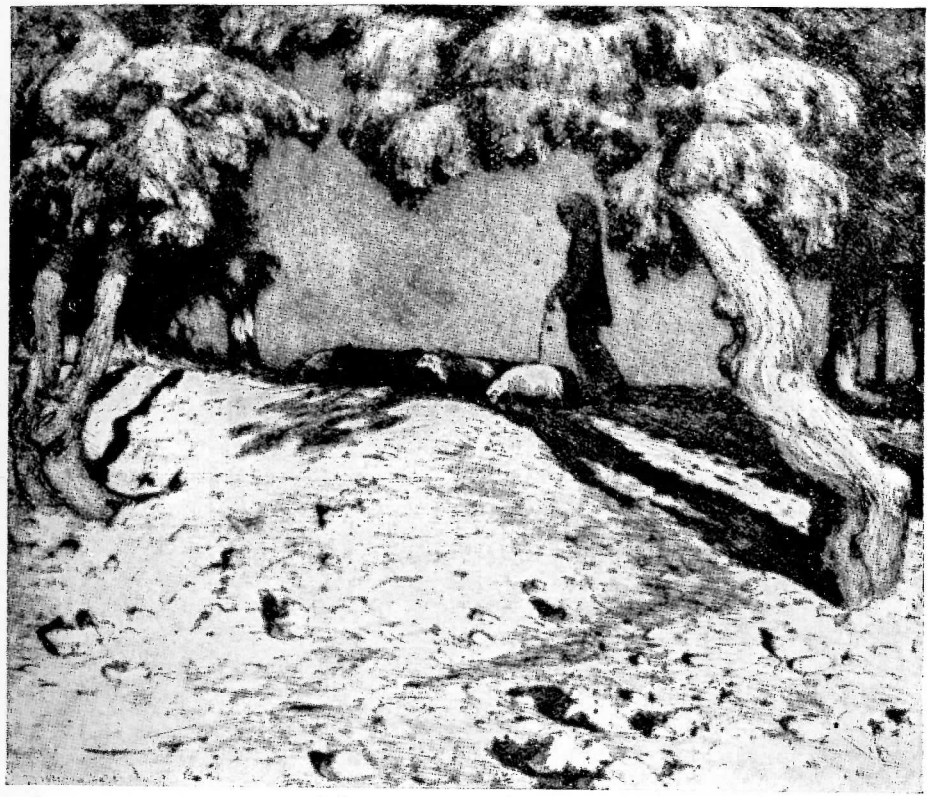


I. MEŠTROVIĆ MOJA MAJKA (kamen)

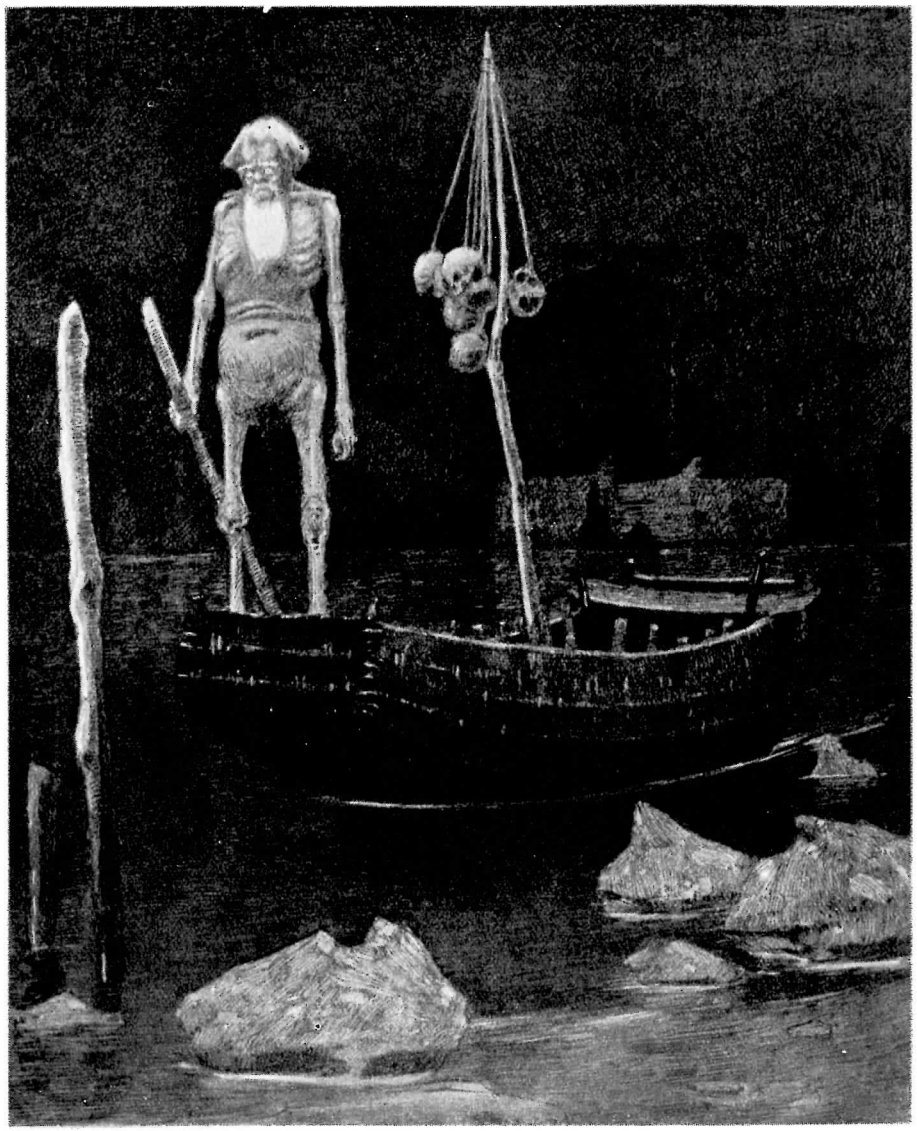


I. MEŠTROVIĆ MAGDALENA (kamen)

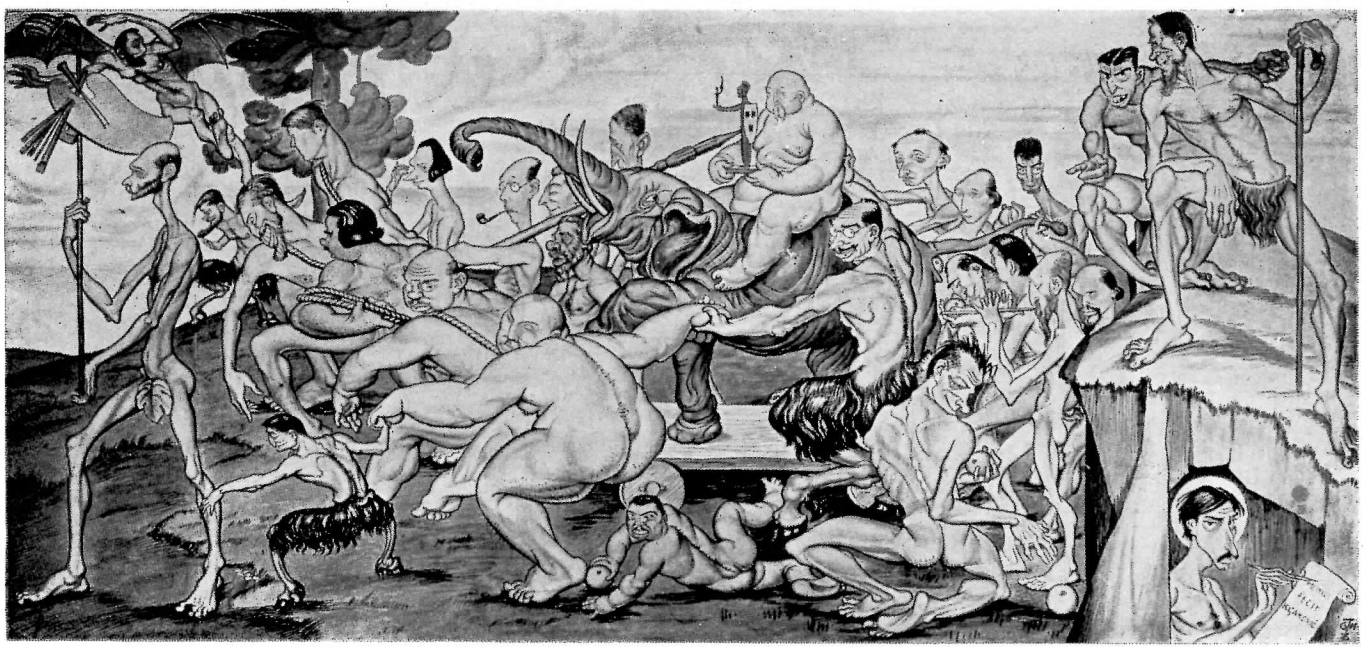
I. MEŠTROVIĆ MATI I DIETE (kamen)



T. KRIZMAN PASTIRICA (bakropis)

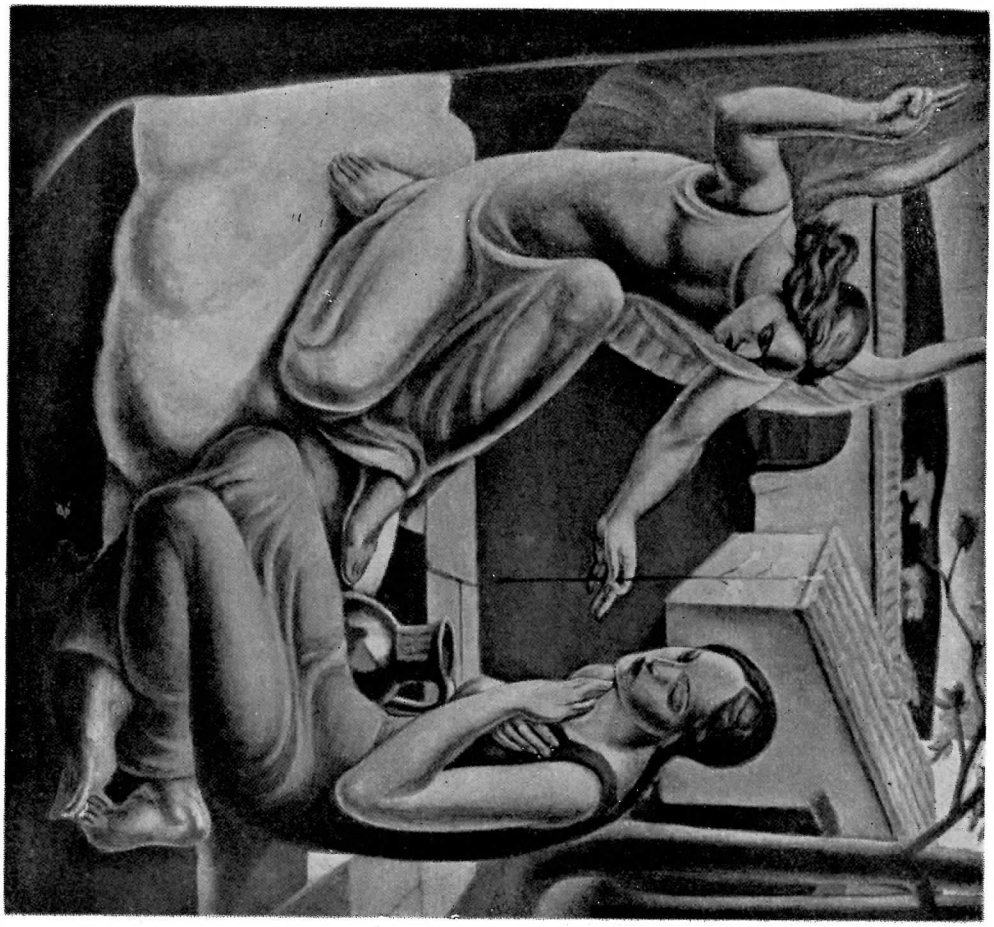


M. RAČKI HARON (crtež)



J. KLJAKOVIĆ

LJEPOTA I UMJETNOST (crtež)
(Družtvo za podizanje radiona i domova mladim umjetnicima)



J. KLJAKOVIĆ

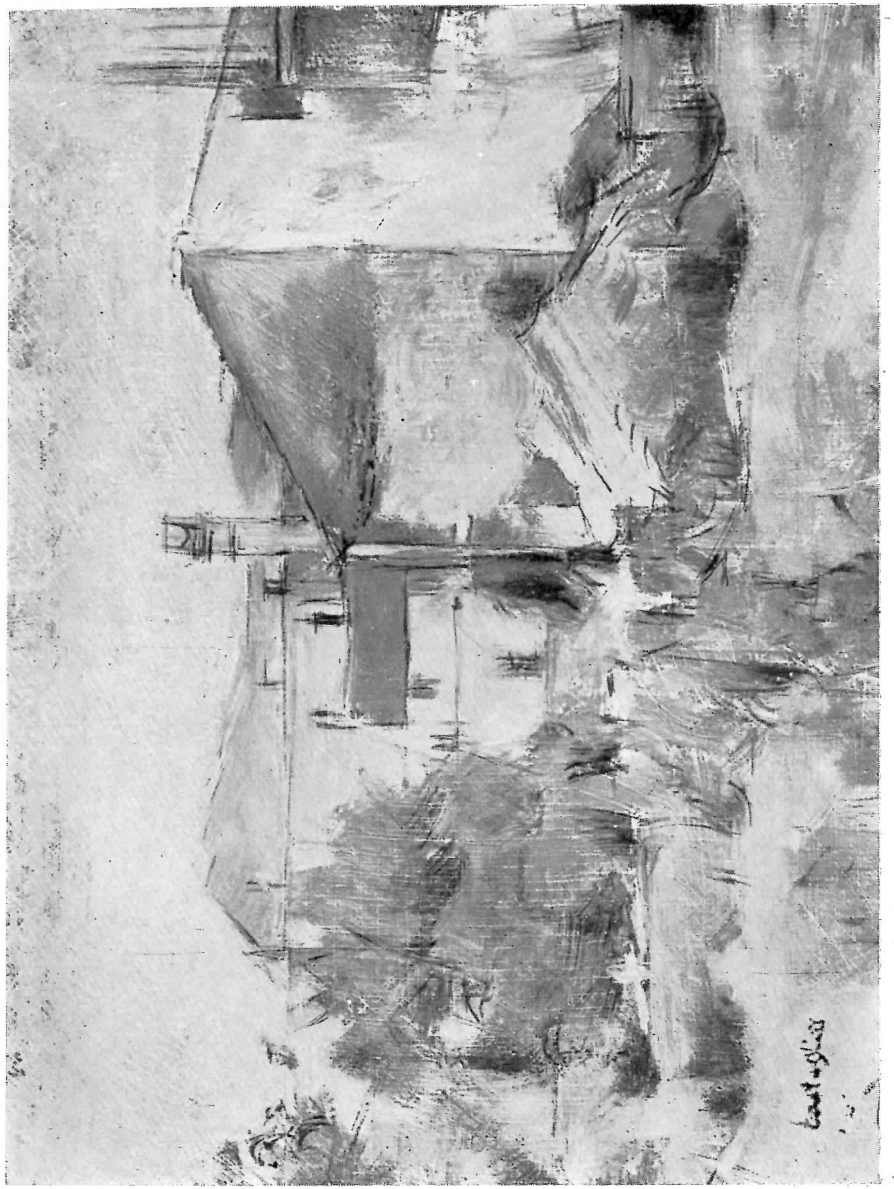
NAVJEŠTENJE

VL. BECIĆ

PORTRET M. KRALJEVIĆA 1907
(Zbirka Dr S. Flögela)

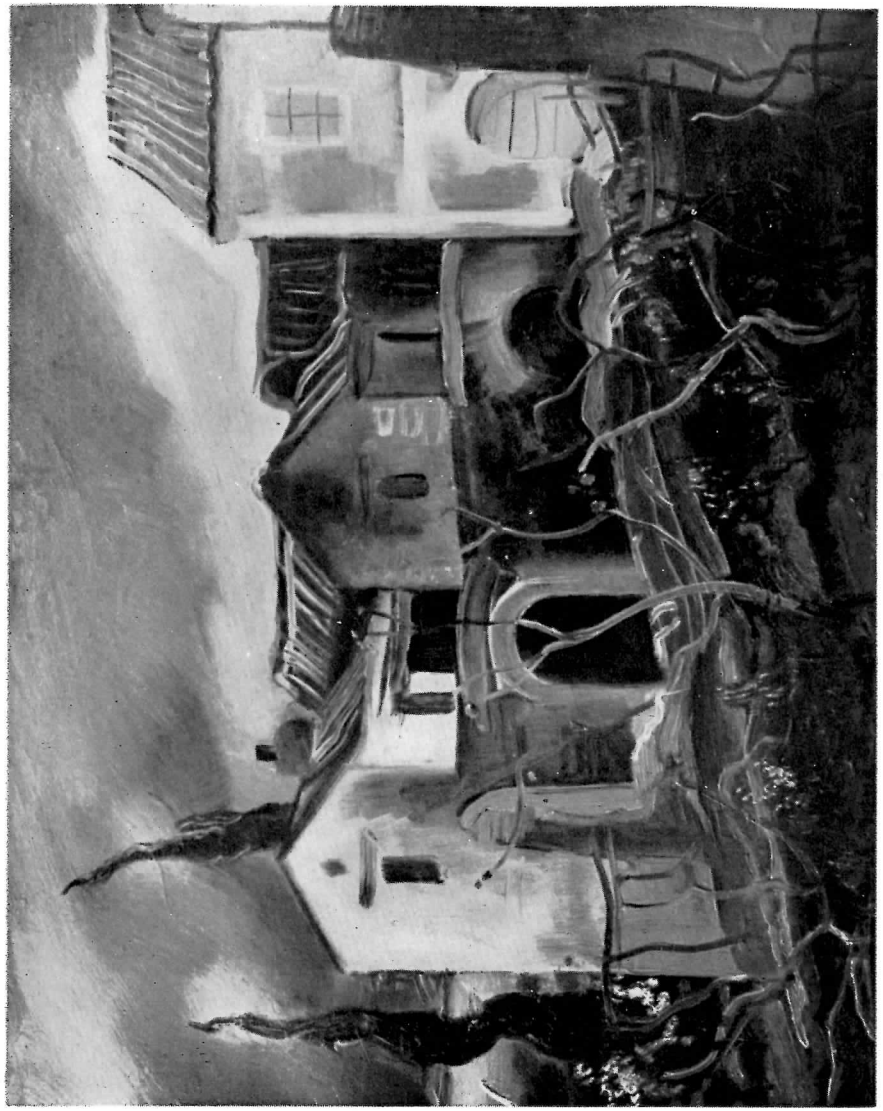
VL. BECIĆ

PORTRET SINA



M. TARTAGLIA

IZ OREBIĆA
(Moderna Galerija)



ZL. ŠULENTIĆ

PRIMORSKI PEJZAŽ

J. MIŠE DJEVOJČICA (crtež)

M. UZELAC AUTOPORTRET (crtež)

M. UZELAC PORTRET I BERBA

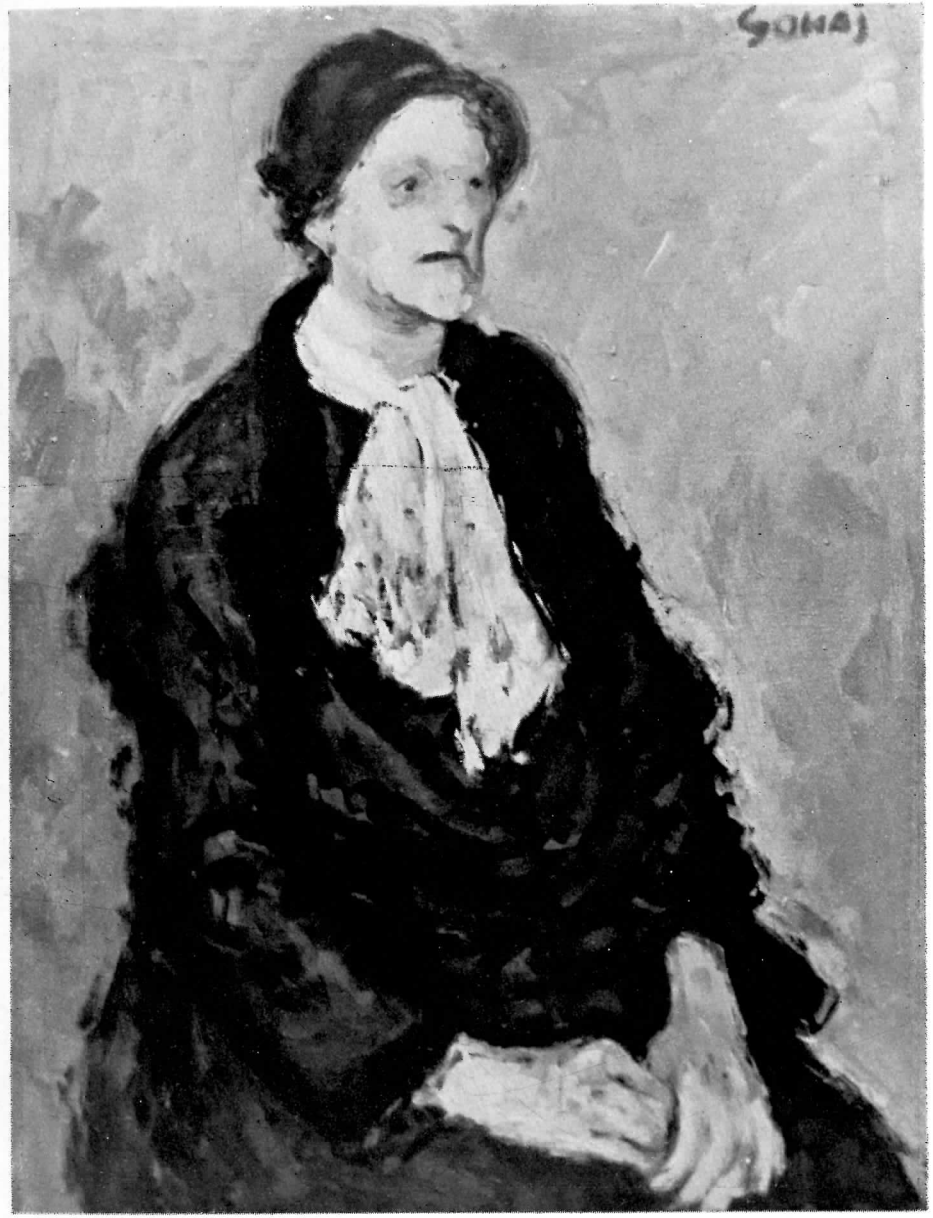
JOZA TURKALJ AKT *Posljednji rad (Strossmayerova galerija)*

FR. KRŠINIĆ

NA ODMORU (kamen)

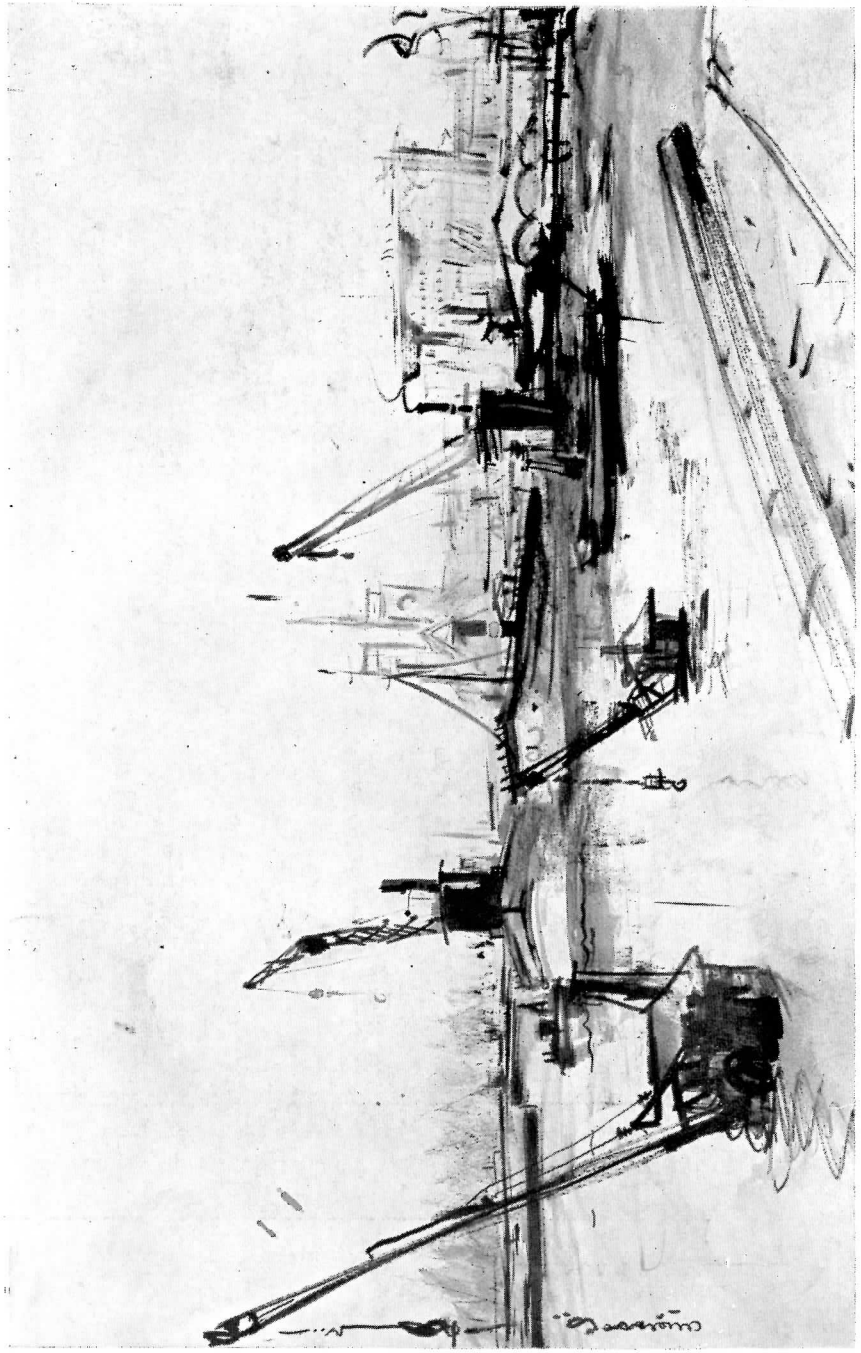
J. PLANČIĆ

IZ PARIŠKOG PREDGRADJA
(Moderna Galerija)



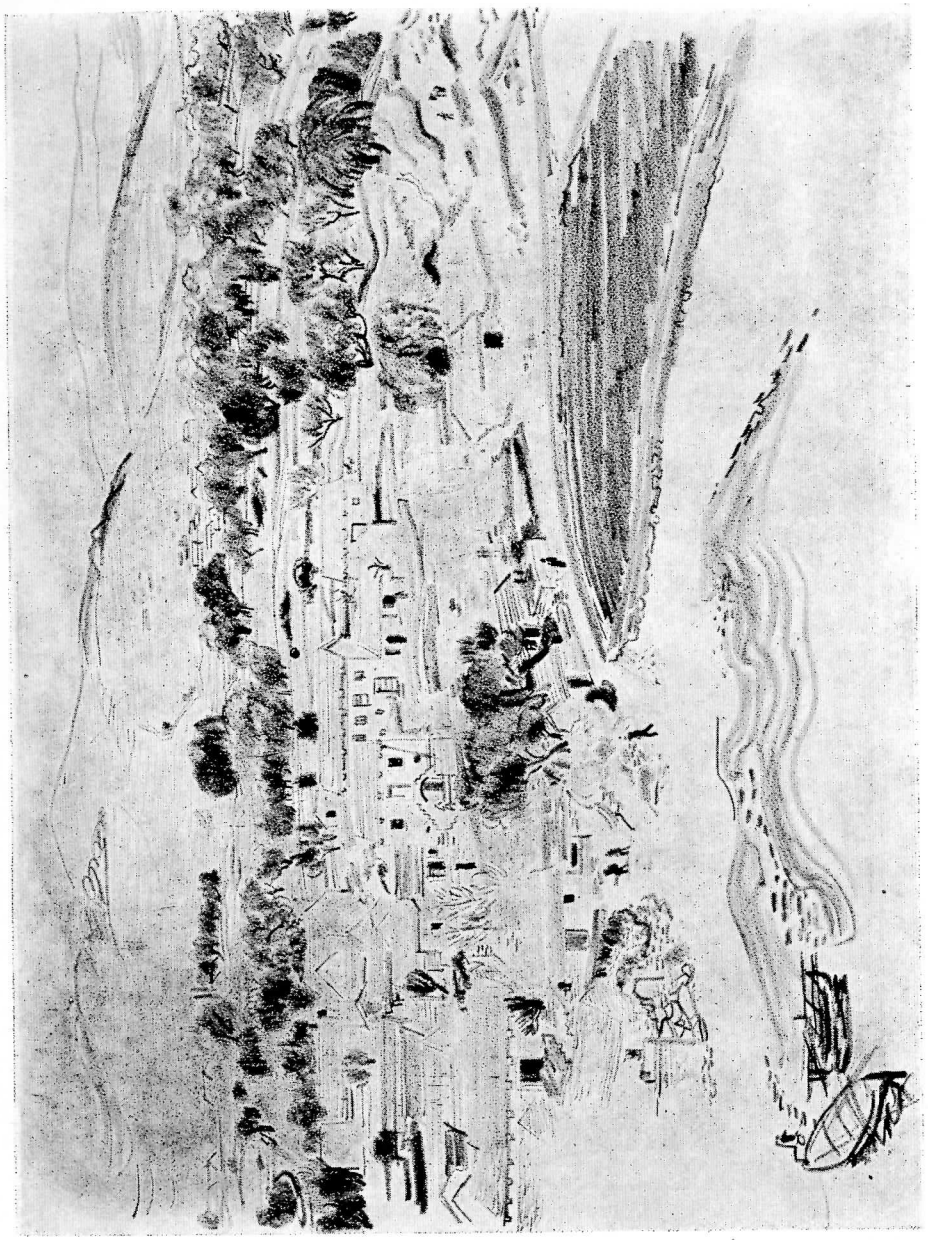
SL. ŠOHAJ

STARICA
(Strossmayerova Galerija)



LUKA (crtež)

A. MOTIKA



E. TOMASEVIĆ SA BRAČA (crtež)

FR. ŠIMUNOVIĆ CRTEŽ

OT. POSTRUŽNIK

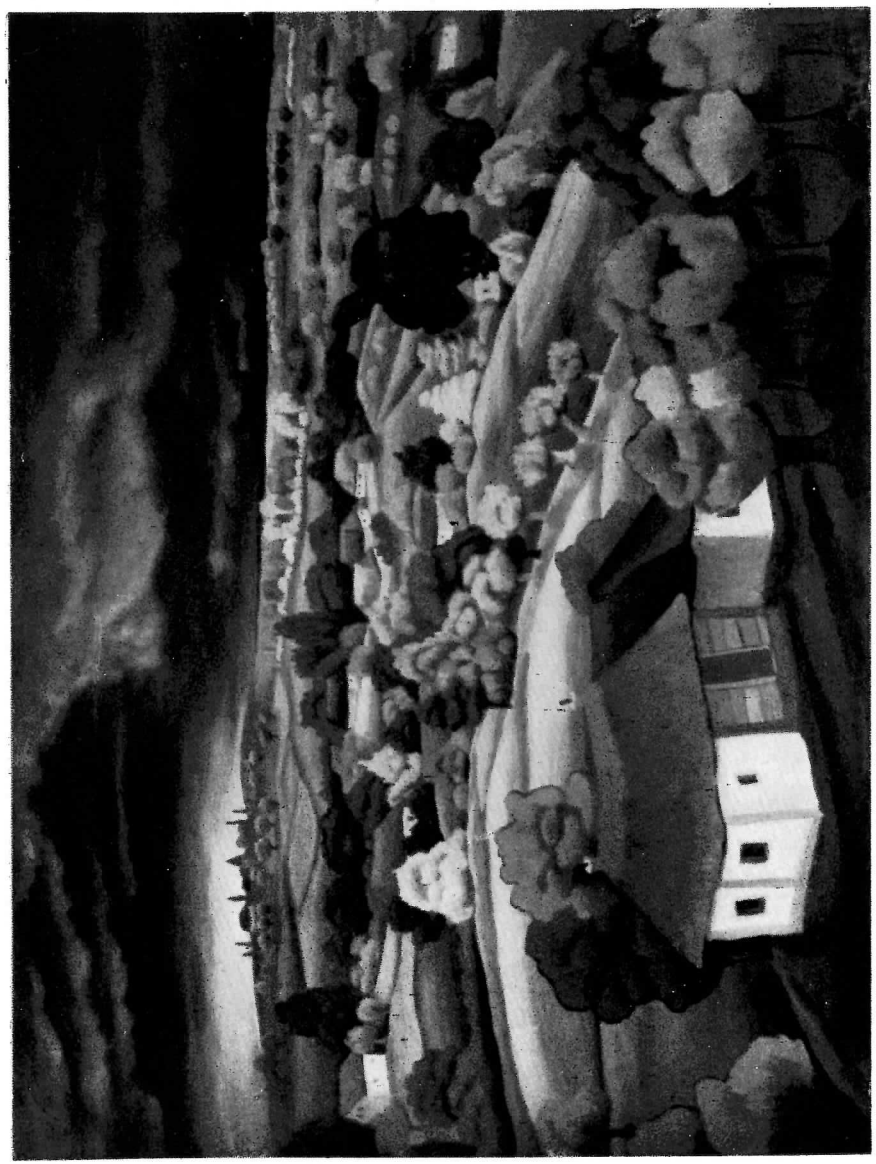
CRTEŽ (linorez)

K. HEGEDUŠIĆ

MIHOLANSKI BOGCI (perocrtež)

K. HEGEDUŠIĆ

MARIČKA VUGREK (perocrtež)

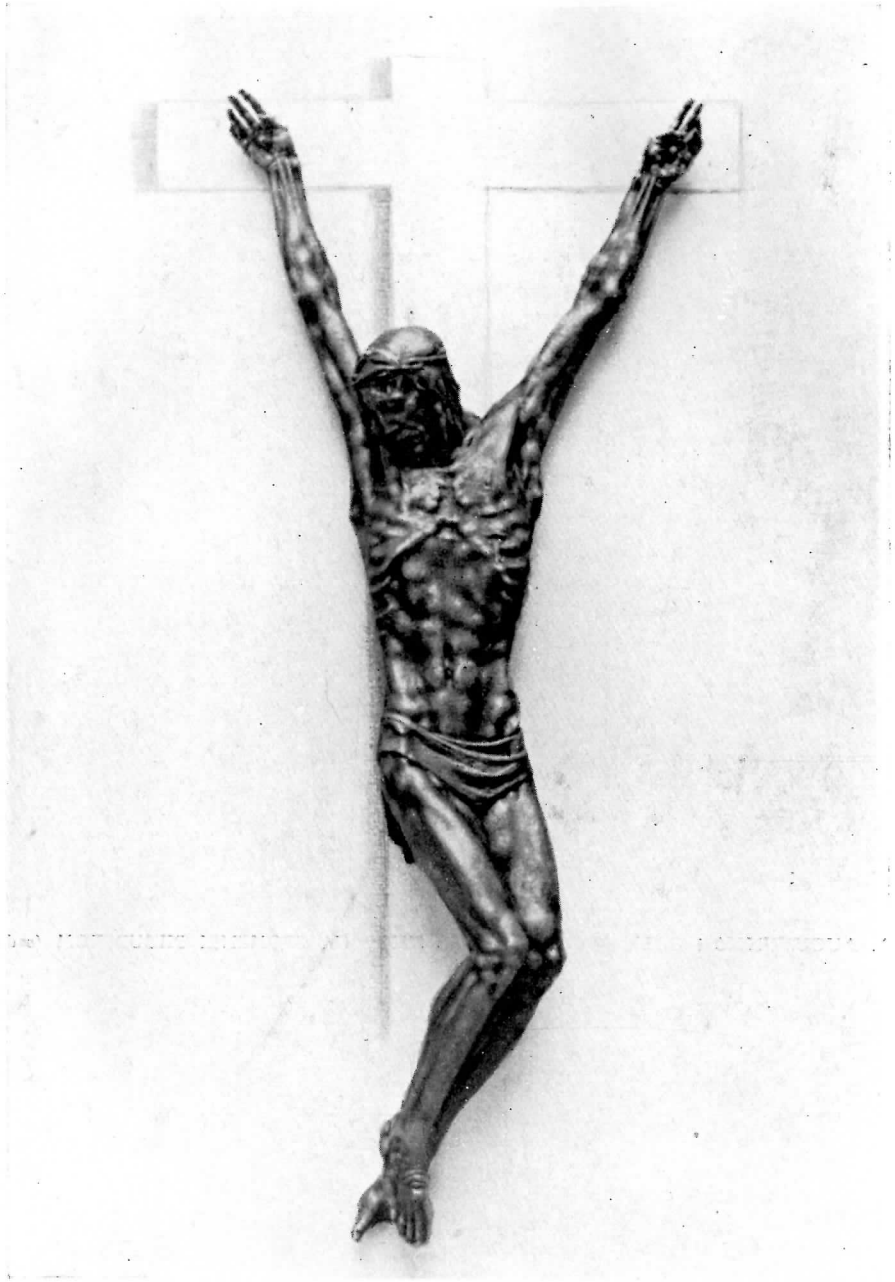


PRED OLUJU (slika na staklu)

GENERALIĆ

I. LOZIĆA

SELJANKA (bronza)
(Moderna Galerija)



A. AUGUSTINČIĆ

KRIST

A. AUGUSTINČIĆ i GALIĆ SKICA ZA SPOMENIK PILSUDSKOM (sadra)

A. AUGUSTINČIĆ PRELJA (bronca)

V. RADAUŠ

LISINSKI (bronca)